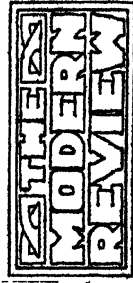
Calcutta Insurance Limited

86, Clive Street,

CALCUTTA

DECLARED BONUS in its first valuation which is a rare achievement.

The world-renowned Editor of The Modern Review Mr. Ramananda Chatterjee's most gracious introduction of Mr. Lalit Mohan Gupta, founder of Bharat Phototype Studio.

TELEPHONE BURRA BAZAR 3281.

120-2, Upper Circular Road,
CALCUTTA.

Dated 27th October, 193[illegible]

I have known Mr. Lalit Mohan Gupta for a good many years — first as the Chief assistant of the late Mr. U. Ray, who was the greatest Indian photo-engraver of his time, and latterly as one of the organizers and working [illegible]

অভিনয়-শিক্ষা

(সম্পূর্ণরূপে পরিবর্দ্ধিত ও পরিবর্ত্তিত)

শ্রীভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়

গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এণ্ড সন্স
২০৩।১।১ কর্ণওয়ালিস্ ষ্ট্রীট, কলিকাতা

অভিনয়-শিক্ষা-প্রণেতা

নাট্যকার—শ্রীভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়

উৎসর্গপত্র

বাংলার

নাট্যামোদী সুধীবৃন্দের

করকমলে—

শ্রীভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়

"Though a pleader or preacher is hoarse or awkward, the weight of their matter commands respect and attention: but in theatrical speaking, if the performer is not exactly proper, he is utterly ridiculous. In cases where there is little expected but the pleasure of the ears and eyes, the least diminution of that pleasure is the highest offence. In acting, barely to perform the part is not commendable, but to be the least out is contemptible".—**Steele.**

বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠাতা, বঙ্গের "গ্যারিক্", বঙ্গের নটগুরু

স্বর্গীয় গিরিশচন্দ্র ঘোষ।

(শ্রীযুত অবিনাশচন্দ্র গাঙ্গুলীর সৌজন্যে)

উপক্রমণিকা

প্রায় পনেরো বৎসর পরে "অভিনয়-শিক্ষার" দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশিত হইল। ১৩১৮ সালের শেষ ভাগে সুপ্রসিদ্ধ নট ও নাট্যকার স্বর্গীয় অমরেন্দ্রনাথ দত্ত মহাশয় কর্ত্তৃক প্রকাশিত ও সম্পাদিত "নাট্যমন্দির" নামক রঙ্গালয়-সম্বন্ধীয় মাসিক পত্রিকায় এই "অভিনয়-শিক্ষার" প্রথম সংখ্যা প্রকাশিত হইয়া প্রায় দুই বৎসর যাবৎ ইহা ধারাবাহিকরূপে চলিতে থাকে। নাট্যামোদী জনসাধারণের পরামর্শে ও উৎসাহে ১৩২৩ সালে "অভিনয়-শিক্ষা" গ্রন্থাকারে তিন সহস্র "কাপি" প্রকাশিত হয়। অপ্রত্যাশিত ভাবে অতি অল্পদিনের মধ্যেই উক্ত তিন হাজার পুস্তক সমস্তই বিক্রয় হইয়া যায়। তদবধি "অভিনয়-শিক্ষা" অপ্রকাশিত ছিল। এই সুদীর্ঘ পনেরো বৎসর যাবৎ—সহর-মফঃস্বলবাসী সহস্র সহস্র নাট্যামোদী সুধীবৃন্দের অনুরোধ-পত্র উপেক্ষা করিয়া—"অভিনয়-শিক্ষার" দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশে বিরত ছিলাম। সাধারণ রঙ্গালয়ের জন্য নাট্য-রচনা-কার্য্যে ব্যস্ত থাকাই ইহার মুখ্য কারণ।

"অভিনয়-শিক্ষা" সাধারণের জন্যই লিখিত ; তবে—আমার উদ্দেশ্য,—সৌখীন নাট্য-সম্প্রদায় এবং সৌখীন অভিনেতৃগণ,—বঙ্গদেশের সাহিত্যিক ভদ্রমহোদয়গণ,—এবং কলাবিদ্যার উন্নতিপরায়ণ ছাত্রমণ্ডলীর মনোরঞ্জন করা। "অভিনয়-শিক্ষা" লিখিতে লিখিতে আমি ভুলিয়াও কখনো এরূপ উচ্চাশা হৃদয়ে পোষণ করি নাই যে, সাধারণ রঙ্গমঞ্চের মহা-মহা-রথীবৃন্দ আমার প্রবন্ধ পাঠ করিয়া অভিনয়-শিক্ষায় শিক্ষিত,

হইবেন। তবে শুনিয়াছি, সংসারে যাঁহারা মহৎ লোক হন,—তাঁহারা কাহারও কোনও সৎপরামর্শে অথবা কোনও ভাল বিষয়ে মন্তব্য-প্রকাশে কর্ণপাত করিতে অবহেলা করেন না। অতি সামান্য ব্যক্তির নিকট হইতেও হয়তো অনেক গুরুতর বিষয় শিক্ষালাভ করিতে পারা যায়। দাম্ভিক মূর্খ অর্ব্বাচীন ব্যক্তিরাই লোকের সৎপরামর্শ উপেক্ষা করে। যাহারা আপনাদের "সবজান্তা" বলিয়া লোকের কাছে গর্ব্ব করে, পৃথিবীতে তাহারাই সর্ব্বাপেক্ষা অধম।

"অভিনয়-শিক্ষা" প্রথম প্রকাশিত হইলে—তাহা পাঠ করিয়া এবং কয়েকজন ভদ্রলোকের মুখে তাহার প্রশংসা শুনিয়া—সে সময় একজন সাধারণ রঙ্গমঞ্চের অভিনেতা আমাকে চোখ-মুখ রাঙ্গাইয়া বলিয়াছিলেন,—"আপনি অভিনয়-সম্বন্ধে শিক্ষা দিবার কে? আমরা আপনার শিক্ষায় কেন কর্ণপাত করিব?" আমি বিনীতভাবে বলিয়াছিলাম,—"বলেন কি? আমার এত বড় স্পর্দ্ধা কি হইতে পারে যে আপনাদের আমি শিক্ষা দিব,—অথবা শিক্ষা লইবার জন্য আহ্বান করিব? আপনারা সাধারণ রঙ্গমঞ্চের আধুনিক অভিনেতা! শুধু অভিনয় কেন,—পৃথিবীর সকল বিষয়ের শিক্ষা সম্পূর্ণ করিয়া তবে সুতিকাগার হইতে বাহির হইয়াছেন;—আপনাদের যিনি শিক্ষক—তিনি স্বর্গ, মর্ত্ত্য, পাতাল, ভুলোক, দ্যুলোক—কোনও লোকে নাই—কখনও ছিলেন না! আমি ক্ষুদ্র কীটানুকীট;—আমি আপনাদিগকে কি শিক্ষা দিব? অতএব হে অভিনেতৃপ্রবর! আশ্বস্ত হউন,—আমি আপনাদের ন্যায় মহাপুরুষগণকে অভিনয় শিক্ষা দিবার জন্য লেখনী ধারণ করি নাই। আপনারা শৈশবকালে পিতামাতা গুরুজনের শিক্ষা সৎপরামর্শ গ্রাহ্য করেন নাই; বিদ্যালয়ে (যদি কখনও গিয়া থাকেন) মাষ্টার-মহাশয়ের শিক্ষায় পদাঘাত করিয়া

বুক ফুলাইয়া স্কুল-প্রাচীরের বাহিরে বেড়াইয়াছেন,—যৌবনে সমাজ-শিক্ষার কোনও ধার ধারেন না ; সুতরাং আমি আপনাদের তুচ্ছ অভিনয়-শিক্ষা দিয়া কেন নিজের ইহকাল পরকাল খাইব ?”

সাধারণ রঙ্গমঞ্চের ক্রমশঃ অধঃপতন দেখিয়াই হউক্ অথবা আভ্যন্তরীণ সমস্ত গুহ্যকাহিনী লোকপরম্পরায় শুনিয়াই হউক্,—অথবা বঙ্গ-নাট্যশালার অভিনেতৃবর্গের শেষ দশায় অকর্ম্মণ্য অবস্থায় শোচনীয় পরিণাম দেখিয়া—অথবা ভাবিয়াই হউক্,—বিশ বৎসর পূর্ব্বে কোনও শিক্ষিত ভদ্রলোক সহজে দলে নাম লিখাইতে চাহিতেন না। অথবা হয়তো তাঁহারা লক্‌হার্ট্ সাহেব-বিরচিত “স্কটের জীবনী” পাঠ করিয়া পাশ্চাত্য জগতের ধর্ম্মযাজকগণ, অভিনেতৃগণ সম্বন্ধে যাহা বলিয়াছিলেন—তাহাতে বিশেষ রকম ভীত হইতেন। একস্থানে লেখা আছে—

“The players were, by the Scottish clergy, declared to be—‘the most profligate wretches and vilest vermons that hell ever vomitted out ; that they are the filth and garbage of the earth, the scum and stain of human nature, the refuse of all mankind, the pests and plagues of human society ; the debauchers of men's minds and morals ; unclean beasts, idolatrous papists or atheists, and the most horrid and abandoned villains that ever the sun shone on’.”

আমার পরিবারস্থ সকল ব্যক্তি,—আমার গুরু-পূজ্যজন—আত্মীয়-স্বজন, সমস্ত বন্ধু-বান্ধব, প্রতিবেশীগণ, এমন কি সমগ্র বাঙ্গালী-সমাজভুক্ত সকলেই লক্‌হার্ট সাহেবের উক্ত গ্রন্থান্তর্গত ধর্ম্মযাজকগণের অভিমত

পাঠ করিয়াছিলেন কিনা জানিনা,—তবে,—"থিয়েটারে অভিনয়" জিনিষটীকে সকলেই অত্যন্ত ঘৃণার চক্ষে দেখিতেন। এমন কি, অবসর-মত নাটক পড়াকেও বাঙ্গালী কর্ত্তৃপক্ষীয়গণ সকলেই অত্যন্ত গর্হিত কার্য্য বলিয়া বিবেচনা করিতেন। সাধারণ রঙ্গমঞ্চে যাঁহারা নটীদের সঙ্গে অভিনয় করিতেন, তাঁহারা তো "জাতিচ্যুত" "একঘরের" মতই বিবেচিত হইতেন। সখের থিয়েটার যাত্রাতেও যাঁহারা অভিনয় করিতেন—তাঁহারা ঘোর "বয়াটে" বলিয়া নিন্দনীয় হইতেন। মনে আছে,—আমাদের পল্লীতে কোনো একটী আখ্ড়া-বাড়ীতে নাটকের মহলা চলিতেছিল। সেটী একটী প্রাইভেট্ পেশাদারী থিয়েটার,—তাহারা "ফিমেল" লইয়া বায়না-বাড়ীতে অভিনয় করিত। স্কুল হইতে আসিবার সময় সেই আখ্ড়া-বাড়ীর সম্মুখে দাঁড়াইয়া সমবেত স্ত্রীকণ্ঠের কোরাস্ গানের মহলা শুনিতেছিলাম—

"জনমের মত বুঝি শ্যামচাঁদ ছেড়ে যায়।" ইত্যাদি

বড় মধুর লাগিতেছিল। স্কুল্ হইতে সটান চাকরের সঙ্গে বাড়ী না ফিরিয়া তন্ময় হইয়া দু'চারজন সহপাঠীর সঙ্গে দাঁড়াইয়া গান শুনিতে-ছিলাম। ইত্যবসরে চাকর বই লইয়া বাড়ী ফিরিয়া গুরুজনকে নালিশ করিল,—"দাদাবাবু থেটারের আড্ডায় গান শুন্ছে!" আর বেশী কিছু বলিবার আবশ্যক হইল না। রীতিমত গ্রেপ্তার হইয়া বাড়ী ফিরিয়া আসিতেই সদর দরজা হইতে "চোরের মার" খাইতে খাইতে অন্দরমহলে একটী কক্ষে বন্দী হইয়া সে রাত্রির মত অনশন-দণ্ড ভোগ করিলাম।

বোধ হয় এখনও আমাদের দেশের জনকয়েক প্রবীণ ভদ্রলোকের ঐরূপ ধারণা, তাই—মনে মনে ইচ্ছা থাকিলেও সাহসে ভর করিয়া —শ্রীমতী অথবা শ্রীযুক্তা "অমুক সুন্দরী" অথবা "অমুক কুমারী" অথবা

"অমুক বালা"কে প্রাণেশ্বরী বলিয়া রঙ্গমঞ্চে বাহুপাশে বেষ্টন করিবার আশায় অনেকে আসিতে পারেন না!

বলা বাহুল্য, নাট্যকলার চর্চ্চা শিক্ষিত-সমাজে ক্রমশঃ যেরূপ বৃদ্ধি পাইতেছে—তাহাতে খুবই আশা করা যায়,—অতি ত্বরায় এই শিক্ষিত ভদ্রসন্তান-গঠিত অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায় কর্ত্তৃক একদিন নাট্যকলার উন্নতি সাধিত হইবে। ১৬।১৭ বৎসর যাবৎ ইহার ক্রমোন্নতি দেখিয়া আমাদের এ বিশ্বাস বদ্ধমূল হইয়াছে। আমাদের বাল্যকালে কোনও অবৈতনিক সম্প্রদায়কে কেন যে লোকে প্রাণান্তেও প্রশ্রয় দিত না, তাহার যথেষ্ট কারণ আছে। সে সময় এইরূপ সম্প্রদায়কে "থিয়েটারের আখ্‌ড়া" বা "ছেলে বখাবার আড্ডা" বলিত। তাহার কারণ—সে সময় শিক্ষিত-সমাজ ইহাতে যোগদান করেন নাই। কতকগুলি "স্কুল-পালানো"—"বাপে-খ্যাদানো"—"মায়ে-তাড়ানো" ছেলে মিলিয়া একটা ভাঙ্গা পোড়ো বাড়ীতে—অথবা ইতর-পল্লীতে একটা খোলার ঘর ভাড়া করিয়া একখানি তক্তাপোষ পাতিয়া—খানকতক কাটীর মাদুর তাহার উপর বিছাইয়া আড্ডা জমাইত। একপাশে তামাক টীকে ও ডাবা হুঁকার সরঞ্জাম; এক কোণে এক জোড়া ডুগি-তব্‌লা—(তাহাতে অহোরাত্রই চাঁটী পড়িতেছে);—একখানি "পূর্ণচন্দ্র" অথবা "বিষাদ" নাটক; আর খুব বেশী হইল তো "ভূষণের" একটী বক্স্-হারমোনিয়ম্,—তাহাতে সুরের কামাই নাই। রিহার্স্যাল্ ভাদ্রমাসে জোর চলিত,—কারণ, আশ্বিন মাসে দুর্গাপূজায় অভিনয় না করিতে পারিলে সে বৎসরের "মোরসুম্" কাটিয়া গেল। খরচ চলিত—কোনও আহাম্মক ছোক্‌রাকে "কাপ্তেন" ধরিয়া। তিনি সখের দায়ে বাড়ী হইতে মাতাঠাকুরাণীর একখানি গহনা অপহরণ করিয়া আনিলেন,—নয়তো বাপের "তহবিল-তছরুপাৎ"

করিয়া "খরচা" সংগ্রহ করিলেন। "আখ্‌ড়ায়" হরেক রকমের মূর্ত্তি আসিয়া "গুল্‌জার" করিতে আরম্ভ করিল। অভিনয় অথবা মহলার কথা বিশেষ আর কি বলিব !

অভিনেতৃগণ "অ্যাক্‌টো" করিতে বিশেষ পারদর্শী হউন আর না হউন, সকল রকম নেশাতে কিন্তু খুব পরিপক্কতা লাভ করিতেন। অভিনয়রাত্রে ষ্টেজ্‌ খাটাইতে—অভিনেতা যোগাড় করিতে—সাজগোজ করিতেই প্রায় তৃতীয় প্রহর অতিবাহিত হইত। যদিও বা কোনও রকমে কষ্টেস্থষ্টে অভিনয় আরম্ভ হইত—তাহাতেও মহা বিভ্রাট্‌! হয়তো "নায়ক" একেবারে "চুর্‌-চুরে" মাতাল হইয়া সাজিয়া বাহির হইলেন ; দুটী পাঁচটী কথা কহিতে না কহিতে তিনি ষ্টেজের উপরেই "পপাত" ! শুধু তাই নয়,—নায়কের ভূমিকা অভিনয় করিবার জন্য সকলেই উৎসুক। এই ব্যাপার লইয়া সাজঘরে হয়তো মহাদাঙ্গা—মারামারি—গণ্ডগোল। "সীতার বনবাস" অভিনয় হইবে,—প্রথম অঙ্ক প্রথম গর্ভাঙ্কে একেবারে তিনজন "রাম" সাজিয়া প্রবেশ করিলেন। কত আর বলিব ? কিছুকাল পূর্ব্বে বঙ্গদেশে—বিশেষতঃ কলিকাতায়—অধিকাংশ সখের থিয়েটারের এইরূপ অবস্থা ছিল।

এখন ঈশ্বর-কৃপায় সেদিন আর নাই। এখন পল্লীতে পল্লীতে—দেশে দেশে—নগরে নগরে—স্কুল-কালেজে—ইন্‌ষ্টিটিউটে—শিক্ষিত ভদ্রসন্তান-গণ মিলিয়া—ভাই-বন্ধু আত্মীয়-স্বজনকে লইয়া অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায় গঠিত করিয়া—নাট্যকলার উন্নতিসাধনে মনোনিবেশ করিয়াছেন। এখনকার অবৈতনিক সম্প্রদায়ে রীতিমত আইনকানুন হইয়াছে ; দেশের গণ্য-মান্য বড়লোকেরা তাহাতে যোগদান করিয়া সম্প্রদায়ভুক্ত যুবকগণকে উৎসাহ প্রদান করিতেছেন। শুধু নাট্যচর্চ্চা নয়,—চরিত্রগঠন—চরিত্র-সংশোধন—সৎসঙ্গ-লাভ,—প্রত্যেক সম্প্রদায়ের এক্ষণে তাহাই লক্ষ্যস্থল।

বঙ্গের অদ্বিতীয় হাস্যরসাভিনেতা এবং অভিনয়-শিক্ষাদাতা
স্বর্গীয় অর্দ্ধেন্দুশেখর মুস্তফি

কোনরূপ মাদকতা দূরে থাকুক,—এখনকার অবৈতনিক "ক্লাব্ বা ইউনিয়নে" তামাক পর্য্যন্ত চলিবার নিয়ম নাই। পিতা-পুত্রে—জ্যেষ্ঠ কনিষ্ঠ সহোদরে—শিক্ষক-ছাত্রে—একত্রে এইরূপ সম্প্রদায়ে নিঃসঙ্কোচে যোগদান করাতে যথার্থ-ই এই সকল অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায় নির্ম্মল আনন্দ ও শিক্ষার স্থল হইয়াছে।

এই সকল অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ের খরচ চালাইবার জন্য কাহাকেও "কাপ্তেন" ধরিতে হয়না; সভ্যগণপ্রদত্ত মাসিক চাঁদায় সুশৃঙ্খলে ইহার সকল ব্যয় নির্ব্বাহ হইয়া থাকে। গৃহস্থ ভদ্রসন্তান—যাঁহার যেরূপ সাধ্য—তিনি সেইরূপই সাহায্য করেন; অবস্থাপন্ন ব্যক্তিগণ স্বতঃপ্রবৃত্ত হইয়া—ইহার উন্নতিকল্পে অধিক অর্থ প্রদান করিয়া থাকেন।

অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ের সভ্যগণ আজকাল কিরূপ অভিনয় করেন—সে কথা বিশেষ করিয়া বলা আমার পক্ষে বাহুল্য। এক সময় সাধারণ রঙ্গমঞ্চের অভিনেতৃবৃন্দ এই সকল অবৈতনিক অভিনেতৃগণের অভিনয় "ছেলেখেলা" বলিয়া সত্যসত্যই উপেক্ষা করিতেন; কিন্তু নিরপেক্ষ সমালোচকগণ বলিতেন,—অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ের সকল অভিনেতা "গ্যারিক্" না হউন,—একটু চেষ্টা যত্ন ও পরিশ্রম করিলে যে তাঁহার কাছাকাছি যাইতে পারেন, সে বিষয়ে কোনও সন্দেহ নাই। এই অবৈতনিক অভিনেতৃগণই বর্ত্তমান যুগে বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের মুখোজ্জ্বল করিতেছেন কিনা—তাহা চক্ষের উপর সকলেই দেখিতে পাইতেছেন। শ্রীযুক্ত শিশিরকুমার ভাদুড়ী, শ্রীযুক্ত নরেশচন্দ্র মিত্র, শ্রীযুক্ত তিনকড়ি চক্রবর্ত্তী, শ্রীযুক্ত অহীন্দ্র চৌধুরী, শ্রীযুক্ত রাধিকানন্দ মুখোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত দুর্গাদাস বন্দ্যোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত নির্ম্মলেন্দু লাহিড়ী প্রভৃতি বর্ত্তমান রঙ্গালয়ের বিশিষ্ট অভিনেতাগণ অবৈতনিক সম্প্রদায়ে

যথেষ্ট সুখ্যাতি অর্জ্জন করিয়া এক্ষণে সাধারণ রঙ্গমঞ্চের স্তম্ভ-স্বরূপ হইয়া বাঙ্গালার নাট্য-জগৎ আজও পর্য্যন্ত সুপ্রতিষ্ঠিত করিয়া রাখিয়াছেন, এবং নাট্যামোদীগণকে প্রচুর আনন্দ প্রদান করিতেছেন। তবে এখনও সহর ও মফঃস্বলের এমন অবৈতনিক অভিনেতৃগণকে দেখা যায় যে, সাধারণ রঙ্গমঞ্চের কয়েকজন অভিনেতা ছাড়া—অন্যান্য আধুনিক অভিনেতৃগণ (যাঁহারা কেবল প্ল্যাকার্ডে নাম দিয়া পরিচিত হইয়াছেন, সেই সকল Professional actors)—যাঁহাদের কাছে দাঁড়াইতে পারেন না। অবৈতনিক অভিনেতৃগণের মহাদোষ যে, তাঁহারা "সখের" বলিয়া অভিনয় শিক্ষা করিতে সেরূপ যত্নবান হন না। পাশ্চাত্য জগৎ সেইজন্য অবৈতনিক অভিনেতৃগণ সম্বন্ধে বলিয়াছেন ঃ—

"The word "Amateur" means only that the player does not appear on the professional stage receiving pay in recognition of his services. It is in no way lessens the responsibility of the position, nor does it condone for errors, careless or otherwise, of omission or commission. The Amateur actors who go the length of acting, must not think that "great things" are not to be expected from them, or that "being only Amateurs", they are to be forgiven for errors or incompetency. In not a few points, indeed, the Amateur should excel the professional, for, in the ranks of the former,—education has played a deeper part than those of the major portion of the latter. Their position when engaged in dramatic work, is identically the same and the responsibility is equal. In both cases

বঙ্গরঙ্গালয়ের অন্যতম প্রতিষ্ঠাতা বঙ্গের নটকুল-গৌরব

স্বর্গীয় অমৃতলাল বসু

there is a duty to the Art, to the individual himself, as well as to the co-mates on the stage, and no less to the audience."

উক্ত কয়েক ছত্র পাঠ করিলে স্পষ্টই বুঝিতে পারা যায় যে, "সখের" অভিনেতা বলিয়া "রঙ্গমঞ্চে"—নাট্যজগতে তাঁহাদের দায়িত্ব কিছু কম নয়। "সখ্" করিতেছেন বলিয়া অভিনয়-সম্বন্ধে তাঁহাদের "সাত খুন" মাপ নয়। "ভট্‌চায্যি মশাই" ঠাকুরপূজা করিয়া "চাল-কলা-দক্ষিণা" পাইবেন, ঠাকুরপূজা—দেব-আরাধনা তাঁহার পেশা; সুতরাং তিনি শাস্ত্রোক্ত সমস্ত নিয়মাবলী পালন করিতে বাধ্য; আর আমি "সখ্" করিয়া ঠাকুরপূজা করি—ভগবানকে ডাকি, সুতরাং আমি অশুচি হইয়া বাসি কাপড়ে—যেমন তেমন—ইচ্ছামত ঠাকুরঘরে ঢুকি, তাহাতে কোন দোষ নাই;—এরূপ অন্যায় ধারণা কি উচিত? আমার মতে "সখ্" করিয়া অভিনয় করিতে হইলে একটু বেশী রকম চেষ্টা যত্ন পরিশ্রম করাই কর্ত্তব্য। নতুবা সে কার্য্য করিবার আবশ্যকতাই বা কি? "পেশাদার" অভিনেতার বরং অভিনয়-কার্য্যটা "নিত্য-নৈমিত্তিক" ব্যাপার,—সুতরাং তাঁহার "দিনগত পাপক্ষয়" হইলেও—বিশেষ দোষের কথা নয়। "সৌখীন" অভিনেতার তো সেরূপ নয়। অবৈতনিক সম্প্রদায়ের প্রায় সকলেই শিক্ষিত;—(সকলেই এম্‌-এ, বি-এল্‌, না হউন্—একেবারে তো আর কেহই বাঙ্গালা পাঠশালা হইতেই মা সরস্বতীর সহিত "ফারখৎ" করেন নাই)—সুতরাং তাঁহারা চেষ্টা করিলে যে সাধারণ রঙ্গালয় অপেক্ষা নাট্যকলার অনেক উন্নতি-সাধন করিতে পারেন,—ইহা কি সর্ব্ববাদিসম্মত নহে?

আমার "অভিনয়-শিক্ষা" রচনা সেই সকল অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়স্থ ভদ্রসন্তানগণকে অভিনয় সম্বন্ধে পরামর্শ প্রদান উদ্দেশ্যে। বহুকাল—

প্রায় ত্রিশ বৎসর যাবৎ এক অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ের (অর্থাৎ এফ, ডি, ইউনিয়নের) সহিত ঘনিষ্টভাবে সংশ্লিষ্ট থাকিয়া যেটুকু অভিজ্ঞতা লাভ করিয়াছি, জন-সমাজে তাহা প্রকাশ করিলে হয়তো অনেক ভদ্র-সন্তানের অভিনয়-সম্বন্ধে কোন না কোন উপকারে আসিতে পারে,—এইরূপ বিবেচনায় "অভিনয়শিক্ষা"গ্রন্থে আমার বক্তব্য সকল লিপিবদ্ধ করিলাম। এই "অভিনয়-শিক্ষার" দ্বিতীয় সংস্করণে আমি আমার অগ্রজ-প্রতিম শ্রদ্ধাস্পদ শ্রীযুক্ত অপরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, স্নেহভাজন শ্রীযুক্ত শিশিরকুমার ভাদুড়ী, শ্রীযুক্ত নরেশচন্দ্র মিত্র, শ্রীযুক্ত তিনকড়ি চক্রবর্ত্তী, শ্রীযুক্ত অহীন্দ্র চৌধুরী, শ্রীযুক্ত রাধিকানন্দ মুখোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত নির্ম্মলেন্দু লাহিড়ী প্রভৃতি বঙ্গ রঙ্গালয়ের বিশিষ্ট নট, নাট্যকার ও অভিনেতৃগণের নিকট যথেষ্ট সাহায্য লাভ করিয়াছি। তাঁহাদের নিকট আমি ইহার জন্য চিরকৃতজ্ঞ রহিলাম। এই "অভিনয়-শিক্ষা" যাঁহাদের জন্য রচিত—যাঁহারা এ কার্য্যে আমাকে ব্রতী করিয়াছেন,—আমার এ ধৃষ্টতার জন্য তাঁহারাই দায়ী।

বাল্যকাল হইতেই নাটক ও নাট্যাভিনয়ের প্রতি আমার প্রাণে প্রাণে বিশেষ অনুরাগ জন্মায়। লোকলজ্জা, গুরুজন-ভয়ে মনের সাধ মনে মনে বহুদিন চাপিয়া রাখিয়াও—ভগবানের ইচ্ছায় এ অনুরাগ আমার মুকুলে বিনষ্ট হইতে পায় নাই। কুলস্ত্রীর গোপনে অভিসার গমনের ন্যায়—ছাত্রাবস্থায় বাল্যকালে গুরুজনের চক্ষে ধূলি দিয়া গোপনে অবৈতনিক সম্প্রদায়ে চারিটী ভূমিকায় অভিনয় করিয়াছিলাম। দুইটী "স্ত্রীলোকের" ভূমিকা—আর দুইটী বালকের ভূমিকা। ক্রমে "এণ্ট্রেন্স, এফ-এ" পাশ করিবার পর গুরুজনের বিশেষ "নজরবন্দি" হইয়া থাকার ভাবটা যেমন কমিয়া আসিতে লাগিল, নাট্যাভিনয় করিবার সাহসও সঙ্গে সঙ্গে একটু একটু করিয়া বাড়িতে লাগিল। ১৮৯৮ খৃঃ

বঙ্কিমচন্দ্রের "সীতারামের" ভূমিকায় বঙ্গের নটকুল-গৌরব

স্বর্গীয় অমরেন্দ্রনাথ দত্ত

নির্ভয়ে "সিরাজদ্দৌলা" সাজিয়া সহপাঠীদের সঙ্গে দুই তিন সহস্র দর্শকের সম্মুখে—"পলাশির যুদ্ধে" মেট্রোপোলিটান কলেজের বিস্তীর্ণ প্রাঙ্গণে বাংলা নাটকের অভিনয় করিলাম। তাহার পূর্ব্বে স্কুল বা কালেজে বাংলা নাটকের কখনো অভিনয় হয় নাই। সুপ্রসিদ্ধ পুস্তকব্যবসায়ী মেসার্স গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এণ্ড সন্স্ ফার্ম্মের অন্যতম স্বত্বাধিকারী এবং বর্ত্তমান ষ্টার থিয়েটারের (Star Theatreএর) অন্যতম ডিরেক্টার আমার বাল্যবন্ধু শ্রীযুক্ত হরিদাস চট্টোপাধ্যায় এবং আমার তদানীন্তন প্রতিবেশী, বাল্যবন্ধু ও সহপাঠী স্বর্গীয় প্রমথনাথ ভট্টাচার্য্য—আমার নাট্য-জীবনারম্ভে এবং বাংলাদেশে ভদ্রভাবে অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়কে আখ্ড়া বা আড্ডার পরিবর্ত্তে "ক্লাব্ নামে প্রতিষ্ঠান-কার্য্যে প্রধান সহায়। কলেজ-অভিনয়ের পর—কলিকাতায় সুপ্রসিদ্ধ ফ্রেণ্ডস্ ড্রামাটিক্ ইউনিয়ান্—(এফ্, ডি, ইউনিয়ান্) প্রতিষ্ঠা করিয়া বঙ্কিমচন্দ্রের "চন্দ্রশেখর" প্রকাশ্য রঙ্গমঞ্চে (এল্‌ফ্রেড্ থিয়েটার—যাহা তখন কর্জ্জন থিয়েটার নামে পরিচিত—সেই রঙ্গালয় ভাড়া লইয়া) প্রথম অভিনয় করি। মৎপ্রতিষ্ঠিত এই "ক্লাব্" হইতে কলিকাতায় সখের থিয়েটারের দুর্নাম ঘুচিয়া গেল। দেশের লোকেরা বুঝিলেন,—নাটক অভিনয় বা তাহার অনুশীলন ভদ্রলোকের —শিক্ষিত লোকের কার্য্য। ইহাতে দোষের কিছুই নাই। বৎসর দশ পরে—এই এফ্, ডি, ইউনিয়ন্ ক্লাব্ হইতে বহু সংখ্যক সভ্য বাহির হইয়া গিয়া সুপ্রসিদ্ধ কলিকাতা ইভ্‌নিং ক্লাবের সৃষ্টি করেন।

ভূমিকা

(শ্রীশিশিরকুমার ভাদুড়ী, এম্‌-এ কর্ত্তৃক লিখিত)

অভিনয়কলা-সম্বন্ধে আমার অগ্রজ-প্রতিম শ্রীযুক্ত ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় যে পুস্তক লিখিয়াছেন, তাহার একটী ভূমিকা লিখিতে তিনি আমাকে অনুরোধ করেন। অভিনয়-সম্বন্ধে দুই একটী কথা বলিবার বোধ হয় আমার অধিকার আছে। সেই অধিকারের জোরে আজ দুটী একটী কথা এই ভূমিকা অবলম্বনে বলিব।

একটা মস্ত বড় ভ্রান্ত ধারণা সকলে পোষণ করেন যে,—নট নাট্যকারের পুত্তলিকা-মাত্র; তিনি যে ভাবে নাচান—সেই ভাবে নটকে নাচিতে হয়। কিন্তু, আর্ট (Art) বলিয়া যদি কোনো পদার্থ থাকে, তাহা হইলে প্রত্যেক আর্টই স্বতন্ত্র,— অর্থাৎ self-contained ;— অর্থাৎ, অভিনয়-কলাবিকাশ নাট্যকারের অপেক্ষা রাখেনা এবং সেই জন্যই যাহাকে ইংরাজিতে Good Play বলে, তাহা সব সময় নাট্য-সাহিত্যে Good Drama হইয়া দাঁড়ায় না। তবে,নটের কৃতিত্ব কোথায় ? চতুঃষষ্ঠী কলার অন্তরে আছে আত্মপ্রকাশের চেষ্টা। চিত্রকর তাঁহার চিন্তা চিত্রে প্রকাশ করেন, কবি তাঁহার কল্পনা ভাষায় মূর্ত্তি দেন, ভাস্কর পাষাণের রেখার মধ্যে কল্পনাকে রূপ দেন, নাট্যকার চরিত্র-বিশ্লেষণে লিপির চাতুর্য্য দেখান, কিন্তু নট—একাধারে চিত্রকর, ভাস্কর, কবি এবং নাট্যকার,—সকলের কৃতিত্ব দখল করিয়া আপন কণ্ঠ ও আপন কায়া দ্বারা নিজের কৃতিত্ব নাট্যরসিক ও নাট্যঅনুরাগীজনের মনের মধ্যে অঙ্কিত করিয়া দেন। কিন্তু হায়, আমার নমস্য পূর্ব্বগামী আর একজন প্রসিদ্ধ নট (যিনি নাট্যকারও ছিলেন) তাঁহার ভাষায় বলিতে হয়—

"দেহ-পট সনে নট সকলি হারায়।"

আজ আমি শ্রীযুক্ত ভূপেন্দ্রনাথের নিকট এই জন্য কৃতজ্ঞ যে, তিনি ভূমিকাতে আমাকে এই সকল কথা বলিবার অবকাশ দিয়াছেন। পুনরপি,—আবার বলিতেছি,—আমার গুরু স্বর্গীয় গিরিশচন্দ্রের ভাষায় বলিতেছি—

"লোকে কয় অভিনয়,
কভু নিন্দনীয় নয়,
নিন্দার ভাজন শুধু অভিনেতাজনে।"

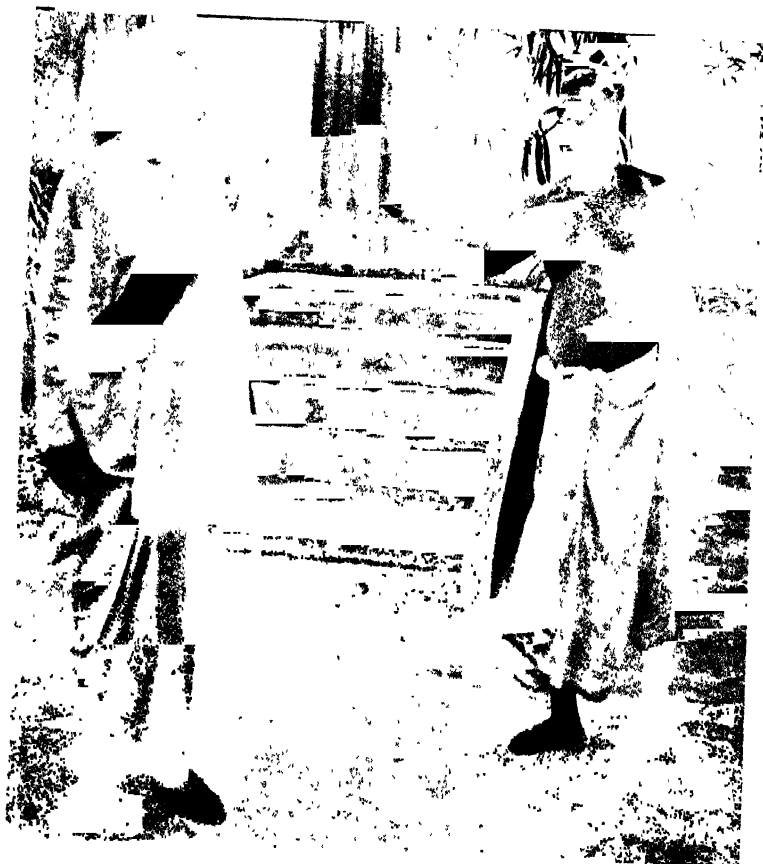
সেই "নিন্দনীয়" আজ আপনাদের কাছে নিবেদন করিতেছে,—**নটের বৃত্তি হীন-বৃত্তি নহে!** সর্ব্বদেশে, সর্ব্বকালে—গ্রীস্, প্রাচীন ভারত, সেক্‌স্‌পীয়রের ইংলণ্ড্, গ্যায়েটে শিলারের জার্ম্মাণি,—যে দেশে যখন কর্ম্ম-প্রেরণা জাগিয়াছে,—তখন তাহাই মূর্ত্ত হইয়া উঠিয়াছে সেই দেশের নাট্য-সাহিত্যে এবং সজীব হইয়া উঠিয়াছে সেই দেশের রঙ্গমঞ্চে নটের অভিনয়ে। ক্ষীরোদপ্রসাদের "প্রতাপাদিত্য", "নন্দকুমার", "পলাশীর প্রায়শ্চিত্ত," গিরিশচন্দ্রের "সিরাজদ্দৌলা," "মীরকাশেম," "ছত্রপতি",—বাংলাদেশে একদিন যে বাণী বহন করিয়া আনিয়াছিল—তাহা সারা ভারতবর্ষের রাষ্ট্রীয় আকাশকে আজও পর্য্যন্ত উদ্ভাসিত করিয়া রাখিয়াছে। ভাব-প্রবাহে হয় তো অসংযত হইয়া পড়িয়াছি, কিন্তু, আশা করি, এ অসংযম পাঠক মার্জ্জনা করিবেন। কবির কথা স্মরণ করুন,—

"ভয়ে ভয়ে লিখি কি লিখিব আর,
না হ'লে শুনিতে এ বীণা-ঝঙ্কার,
বাজিত গরজি উথলি আবার
ব্যথিত বঙ্গ-প্রাণ।"

লোকমুখে শুনি, আমি ভাল অভিনেতা। অনেকে বলেন,—আমার

অভিনয় দেখিয়া তাঁহারা মুগ্ধ হন,—এবং সময় সময় প্রশ্ন করেন,— "আপনি কি সত্য-সত্যই সীতার বিরহে রামের ভাবে অভিভূত হইয়া পড়েন ?" আমি তাঁহাদের বলি,—সত্য-সত্যই ভাবে অভিভূত হইলে —চারিদিকে বৈদ্যুতিক আলোর পরিবেষ্টনের সম্পূর্ণ সুযোগ পাওয়া অসম্ভব। যে মুহূর্ত্তে "লবের" মুখ দেখিয়া আমি "সীতার" কল্পনায় আত্মহারা হইয়া যাই, সেই মুহূর্ত্তেই "লবকে" আমার দক্ষিণ পার্শ্বে সরাইয়া নিজের মুখে ঐ পাঁচশো ওয়াট্-ক্যাণ্ডেল-পাওয়ারের (Watt-Candle Power) সবটুকু আলোর সুযোগ-সুবিধা সম্পূর্ণ নিজেকে গ্রহণ করিতে হয়। আত্মহারা হইলে কি এটা সম্ভব হয় ? "সু-অভিনয়" মানে "দৃশ্যপট, স্বকীয় পরিচ্ছদ, পারিপার্শ্বিক আলোকসম্পাত,—সর্ব্ব-বিষয়ে সজাগ থাকা" ! এ থাকিতে না পারিলে শুধু "ভাবাহত" হইলে "সু-অভিনয়" করা চলে না।

"আর্ট" শব্দের অর্থ হইতেছে "সৃষ্টি" (Creation) ! স্রষ্টা যদি সজাগ না থাকেন, তাহা হইলে তিনি সৃষ্টি করিবেন কি প্রকারে ? প্রত্যেক সু-অভিনেতা, প্রত্যেক "আর্টিষ্ট্" (Artist) শিল্পী—নিজের মস্তিষ্কের মধ্যে দুইটী মানুষকে বহন করেন। একজন—যিনি সৃষ্টি করেন, আর একজন যিনি সৃষ্ট হন। একজন "বিচারক",—একজন "কর্ম্মী"। এই দুইয়ের সুষ্ঠু সমন্বয়ে সত্যকার আর্টিষ্টের জন্ম। এ কথা যিনি না বুঝিবেন, তাঁহার অভিনয় করা বৃথা। কারণ, অভিনেতা শুধু "পাঠক" নহেন, নাট্যকারের ভাষার পুত্তলিকা নহেন। প্রাণবন্ত সজীব সুন্দর দেহভঙ্গী—ভাষার প্রত্যেক "মোচড়ে" ভাবকে জীবন্ত করিয়া তোলা, এই হইতেছে অভিনয়ের অঙ্গ। এই দিকে আপনারা বিশেষ দৃষ্টি রাখিবেন—যাঁহারা এই পুস্তক পড়িবেন। ইতি—

শ্রীশিশিরকুমার ভাদুড়ী

প্রফুল্ল নাটকে" "যোগেশের" ভূমিকায় বঙ্গের নটগুরু গিরিশচন্দ্র ঘোষ।

"—ওহে—একটা পয়সা দাওনা!"

(শ্রীযুত অবিনাশচন্দ্র গাঙ্গুলী মহাশয়ের সৌজন্যে)

অভিনয়-শিক্ষা

ভারতীয় নাট্যকলার বিকাশ

জার্ম্মাণ-পণ্ডিত ডক্টর ওয়েবার তাঁহার 'সংস্কৃত-সাহিত্য' নামক গ্রন্থে বলিয়াছেন,—প্রাচীন গ্রীসেই নাট্যকলার প্রথম বিকাশ দেখা গিয়াছিল। অধ্যাপক ম্যাক্‌ডোনাল্ড্ সাহেবও স্বরচিত সংস্কৃত-সাহিত্যের ইতিহাসে উল্লেখ করিয়াছেন,—পুরাকালে নাটকাভিনয়ের জন্য হিন্দুদের সাধারণ নাট্যশালা ছিল না, প্রাচীনকালের রাজাদের নৃত্যশালায় নাটকাভিনয় হইত।

কিন্তু মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী মহাশয় প্রাচীন ভারতীয় নাট্যকলার উৎপত্তিসম্বন্ধে যে গবেষণা করিয়া গিয়াছেন, তাহা পড়িলে বোঝা যায়, ভারতীয় নাট্যকলাই প্রাচীনতম। মারগুজা প্রদেশে রামগড় পাহাড়ের দুইটি গুহা-গাত্রে অশোকাক্ষরে খোদিত নাট্যসম্বন্ধীয় প্রাচীন লিপি আবিষ্কৃত হইয়াছে। সেই শিলা-লিপির ব্যাখ্যা হইতে অনুমান করা যায়, খৃষ্টজন্মের প্রায় তিন শতাব্দী পূর্ব্বে হিন্দুর নাট্যশালা নির্ম্মিত হয়। এতদ্ব্যতীত প্রাচীন হিন্দু-নাট্যশাস্ত্রে যখন 'পেক্‌খাঘরা' 'প্রেক্ষাগৃহ' প্রভৃতি শব্দের উল্লেখ পাওয়া যায়, তখন ম্যাক্‌ডোনাল্ড্ সাহেবের 'থিওরি' ভিত্তিহীন বলিয়া মনে হয়।

নাট্যশাস্ত্রের দ্বিতীয় অধ্যায়ে দেখা যায়, প্রাচীনকালে হিন্দুদের প্রেক্ষাগৃহ ত্রিবিধ আকারের ছিল।

প্রথম : 'বিকৃষ্ট', ডিম্বাকার. দৈর্ঘ্য ১০৮ হাত।

দ্বিতীয় : ডিম্বাকার, দৈর্ঘ্য ৬৪ হাত, প্রস্থ ৩২ হাত।

তৃতীয় : সমভুজ ত্রিকোণাকার, প্রত্যেক ভুজের পরিমাণ ৩২ হাত।

প্রথমোক্ত 'বিকৃষ্ট' প্রেক্ষাগৃহ দেব-মন্দির সংসৃষ্ট। দ্বিতীয় প্রকার নাট্যশালা রাজা ও রাজন্যবর্গের জন্য ব্যবহৃত হইত এবং শেষোক্ত প্রকার গৃহ ছিল গার্হস্থ্য নাট্যশালা। শাস্ত্রে দেখা যায়, দ্বিতীয় শ্রেণীর নাট্যশালাই জনবহুল স্থানে সাধারণের জন্য ব্যবস্থিত হইত। প্রত্যেক নাট্যশালার অর্দ্ধাংশ দর্শকদের বসিবার জন্য ব্যবহৃত হইত, আসনগুলি সোপানের ন্যায় ক্রমোচ্চভাবে সজ্জিত থাকিত। বিভিন্ন জাতির আসন বিভিন্ন বর্ণের স্তম্ভের দ্বারা নির্দ্দিষ্ট করা হইত। ব্রাহ্মণেরা সম্মুখের আসনে বসিতেন, এবং তাহা শ্বেতবর্ণ স্তম্ভ দ্বারা নির্দ্দিষ্ট হইত। ক্ষত্রিয়েরা যে আসনে বসিতেন, তাহা রক্তবর্ণ স্তম্ভশ্রেণী দ্বারা চিহ্নিত হইত। তৎপশ্চাতে থাকিত বৈশ্য ও শূদ্রের আসন—যথাক্রমে পীতবর্ণ ও নীলবর্ণের স্তম্ভ দ্বারা চিহ্নিত। দর্শকস্থানের উপরে এক বারান্দা থাকিত, সেখানেও পূর্ব্বোক্তরূপে চিহ্নিত আসনাদি ছিল।

নাট্যশালার অপরার্দ্ধ অভিনেতৃদের জন্য ব্যবহৃত হইত। তাহার সর্ব্ব-পশ্চাতের অংশের নাম 'রঙ্গশীর্ষ'। নেপথ্যগৃহ বা সজ্জাগার হইতে এই স্থানে আসিবার দ্বার থাকিত দুইটি, এবং নেপথ্য হইতে রঙ্গমঞ্চে প্রবেশের দ্বার কোনো নাট্যশালায় একটি, কোথাও বা দুইটি থাকিত। সমগ্র রঙ্গমঞ্চের চারি পাশ উদ্যান, প্রাসাদ, নদী, বন, মন্দির, পর্ব্বত প্রভৃতি চিত্রাঙ্কিত বস্ত্রখণ্ডে মণ্ডিত করা হইত। কোনো কোনো নাট্যমঞ্চের দ্বিতল নির্ম্মাণ করা হইত, দ্বিতলে অভিনীত হইত স্বর্গের দৃশ্যাবলী।

প্রফুল্ল" নাটকে—"যোগেশের" ভূমিকায়
স্বর্গীয় সুরেন্দ্রনাথ ঘোষ (দানীবাবু)
"ওহে—একটা পয়সা দাওনা !"

প্রাচীন হিন্দু-নাট্য-ইতিহাস আলোচনা করিলে দেখা যায়, নাট্য-শালার প্রত্যেকাংশ নির্ম্মাণকালে বিবিধ দেব-পূজার ব্যবস্থা ছিল। সর্ব্ববিধ দৈব-কর্ম্মের মধ্যে প্রধান অনুষ্ঠান ছিল জর্জ্জর বা ইন্দ্রধ্বজ স্থাপন।

নাটকাভিনয়ের পূর্ব্বানুষ্ঠান :

(১) বাদ্য-যন্ত্রাদির আয়োজন।

(২) বিভিন্ন যন্ত্রের সুর-সমন্বয় দ্বারা একতান বাদন।

(৩) ঈশ্বরের স্তোত্র-গান।

এই সকল ব্যবস্থা রঙ্গমঞ্চের বাহিরে হইত। পট-উন্মোচনের পর রঙ্গমঞ্চে সূত্রধারের প্রবেশ, এবং দশদিকে ঘুরিয়া ঘুরিয়া দশদিকপালকে প্রণাম। তৎপরে নান্দী ও জর্জ্জর-স্তোত্র পাঠ। অতঃপর অভিনয়ারম্ভ।

ইহাই ছিল পূর্ব্বকালে ভারতীয় নাটকাভিনয়ের রীতি।

বঙ্গীয় নাট্যশালা ও নাটকের উৎপত্তি :

বঙ্গীয় নাট্যশালার উৎপত্তিসম্বন্ধে মতভেদ আছে। একদল বলেন, নাটক ও নাট্যাভিনয় পুরাতন যাত্রা ও পাঁচালির উন্নত ও আধুনিক সংস্করণ মাত্র। অপর দল বলেন, বঙ্গের এই আধুনিক নাট্য-কলার উৎপত্তি উত্তর-পশ্চিম প্রদেশীয় 'রামলীলা' নামক উৎসবের পদ্ধতি হইতে। তৃতীয় দল বলেন, বঙ্গীয় নাট্যশালা ইংরাজী নাট্যশালার অনুকরণ ব্যতীত আর কিছুই নহে।

স্বাদেশিকতার দোহাই দিয়া শেষোক্ত মতকে একেবারে উড়াইয়া দেওয়া চলে না। বঙ্গীয় নাট্য-কলার উৎপত্তি যাত্রা, পাঁচালি বা 'রামলীলা' উৎসব হইতে হইলেও, বঙ্গীয় নাট্যশালার উদ্ভব যে পাশ্চাত্ত্য সভ্যতার প্রভাবের ফলে—এ কথা একেবারে অস্বীকার করা চলে না।

যথাসম্ভব সন্ধান করিয়া জানা গিয়াছে যে, বাঙ্গলার আদি নাটক-নামধেয় পুস্তক 'কলিরাজার যাত্রা'। ১৮৫০ সালের কলিকাতা রিভিউ পত্রিকা হইতে জানা যায়, ১৮২১ খৃঃ ইহার অভিনয় হইয়াছিল। কিন্তু বাঙ্গালীর দ্বারা প্রথম বাঙ্গলা নাটক অভিনীত হয় (১৮৩১ খৃঃ) ১২৩৭ বঙ্গাব্দের কোজাগর-পূর্ণিমা রাত্রে। স্বর্গীয় নবীনচন্দ্র বসু কলিকাতা বাগবাজারস্থ বাটীতে প্রচুর অর্থব্যয় করিয়া 'বিদ্যাসুন্দর' নাটকাভিনয়ের আয়োজন করেন। এই অভিনয়ে চিত্রিত দৃশ্যপট ও নির্মিত নাট্যশালা ব্যবহৃত হয় নাই। দৃশ্যাবলী বাটীর বিভিন্ন স্থানে প্রাকৃতিক সজ্জায় সজ্জিত হইয়াছিল; ফলে, দর্শকদের অভিনয় দেখিতে একাধিক বার স্থানান্তরে যাইতে হইয়াছিল। নারী-চরিত্রগুলি স্ত্রীলোকদের দ্বারাই অভিনীত হয়।

ইহার পর ১৮৫৭ খৃঃ পর্য্যন্ত আর কোনো বাঙ্গলা নাটক অভিনীত হইয়াছিল কিনা, তাহার সঠিক খবর পাওয়া যায় না। ১৮৫৭ খৃঃ, ১২৬৩ বঙ্গাব্দে কলিকাতার পাথুরিয়া ঘাটার সন্নিকটে চড়কডাঙ্গার জয়রাম বসাকের গৃহে, সিম্‌লায় ছাতুবাবুর বাটীতে, গদাধর শেঠের বাটীতে এবং মফঃস্বলের নানাস্থানে, বিশেষতঃ চুঁচুড়ায়, সংস্কৃত হইতে ভাষান্তরিত সংস্কৃত নাটকাবলীর অভিনয় হয়। ১২৬১ অব্দে কবিকেশরী রামনারায়ণ তর্করত্ন 'কুলীনকুলসর্ব্বস্ব' রচনা করিয়া প্রকাশ করেন। ইহাই বঙ্গীয় নাট্যশালার জন্য লিখিত প্রথম বাঙ্গলা মৌলিক নাটক। তিন বৎসর পরে অর্থাৎ ১২৬৩ অব্দে চড়কডাঙ্গার জয়রাম বসাক মহাশয়ের বাটীতে এই নাটক প্রথম অভিনীত হইয়াছিল। ক্রমশঃ 'কুলীনকুলসর্ব্বস্ব' নানাস্থানে অভিনীত ও জনপ্রিয় হইতে লাগিল। ইহার পর রামনারায়ণের 'শকুন্তলা' নাটকখানি সিম্‌লার ছাতুবাবুর বাটীতে স-সমারোহে অভিনীত হইল।

গিরিশচন্দ্রের "প্রফুল্ল" নাটকে "যোগেশের" ভূমিকায়
শ্রীশিশিরকুমার ভাতড়ী।
"আমার সাজানো বাগান শুকিয়ে গেল! গেল—কি কর্ব্ব?"

এইখানে একটি প্রসিদ্ধ নাট্যশালার কথা বলা প্রয়োজন। পাইক-পাড়ার রাজা প্রতাপচন্দ্র ও রাজা ঈশ্বরচন্দ্রের উদ্যোগে ও অর্থসাহায্যে স্বর্গীয় প্রিন্স্ দ্বারকানাথ ঠাকুরের বেল্‌গেছিয়ার বাগান-বাটীতে একটি চমৎকার স্থায়ী নাট্যশালা নির্ম্মিত হয়। বাঙ্গলা ১২৬৫ সালের ১৬ই শ্রাবণ এই 'বেল্‌গেছিয়া থিয়েটারে' শ্রীহর্ষদেব প্রণীত 'রত্নাবলী' নাটকের বঙ্গানুবাদ প্রথম অভিনীত হয়। অনুবাদক কবিকেশরী রামনারায়ণ।

রামনারায়ণের সমসাময়িক হইলেও মাইকেল মধুসূদনের নাট্য-প্রতিভার স্ফুরণ কিছু পরে হইয়াছিল। মধুসূদনের প্রথম নাট্য-রচনা 'শর্ম্মিষ্ঠা'—১৮৫৮ খৃঃ রচিত, ১৮৫৯ খৃঃ ৩রা সেপ্টেম্বর বেল্‌গেছিয়া থিয়েটারে প্রথম অভিনীত। ইহার অব্যবহিত পরেই মাইকেল 'একেই কি বলে সভ্যতা!' ও 'বুড়ো শালিখের ঘাড়ে রোঁ'—এই দুই খানি প্রহসন রচনা করেন। আনুমানিক ১৮৬০ খৃষ্টাব্দে মাইকেলের 'পদ্মাবতী' রচিত। বাঙ্গলা নাটকে এই প্রথম অমিত্রাক্ষর ছন্দ প্রবর্ত্তিত হইল।

১২৭১ অব্দে শোভাবাজারের রাজবাটীর ৺ দেবীকৃষ্ণ দেব মহাশয়ের ভবনে একটি নাট্য-সম্প্রদায়ের প্রতিষ্ঠা হয়। নাম—শোভাবাজার প্রাইভেট্ থিয়েট্রিকেল্ পার্টি। ইঁহারা মাইকেলের 'কৃষ্ণকুমারী' প্রথম অভিনয় করেন। এতদ্ব্যতীত পাথুরিয়াঘাটার মহারাজা যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর মহোদয়ের প্রযত্নে যে নাট্য-সম্প্রদায় গঠিত হয়, এবং জোড়া-সাঁকোর ঠাকুর-পরিবারস্থ নাট্য-সম্প্রদায়—এই উভয় সম্প্রদায়ই আরো সুন্দর সুন্দর নাটকাভিনয় করিয়াছিলেন। তাহার বিস্তারিত বিবরণ দেওয়া বর্ত্তমানে সম্ভব নহে।

ইহাই বঙ্গীয় নাট্য-কলার আদি-যুগের কথা। স্বর্গীয় দীনবন্ধু মিত্রের সঙ্গে মধ্য-যুগের আরম্ভ।

অভিনয়-শিক্ষা

শুধু বাঙ্গালী নয়—সকল জাতির মধ্যেই দেখিতে পাওয়া যায়,—পাঁচজন প্রতিবেশী সমবয়স্ক বন্ধু-বান্ধব একত্রে বসিলেই পরনিন্দা পরচর্চ্চা পরকুৎসা আপনিই আসিয়া পড়ে। শুধু তাহাই নয়,—অনেক অসৎ-অভিপ্রায়সিদ্ধির জল্পনাও অসম্ভব নয়। নিজের হাতে কোনও কাজকর্ম্ম নাই—সন্ধ্যার পর অনেকেরই (সমস্ত দিনের পরিশ্রমের পর) অবসর থাকে; কিন্তু তাহার জন্য মনতো আর দেহের মতন কর্ম্মশূন্য হইয়া বসিতে পারে না। তাহার একটা না একটা কার্য্য চাই। তুমি যদি সেই অবসরে তাহাকে একটা কিছু আমোদজনক নির্দ্দোষ কর্ম্মে নিযুক্ত না কর, তাহা হইলে সে নিজেই তাহার ইচ্ছামত একটা কাজে তোমাকে লওয়াইতে চেষ্টা করিবে। সকলের না হউন—অধিকাংশ যুবকেরই যে মনের উত্তেজনায় অন্যায় কর্ম্মে প্রবৃত্ত হওয়া সম্ভব—একথা বলিলে কি নিতান্ত ভুল বলা হয়? এই সকল কারণে—চরিত্রকে নির্দ্দোষ রাখিবার জন্য আজকাল প্রায় সকল দেশে—সকল পল্লীতে সকল গ্রামেই একটা সমিতির গঠন হইয়া থাকে। কেহ কেহ বৈদেশিক ভাষায় তাহার নাম "ইউনিয়ন্" (Union) বা "ক্লাব্" (Club) বা "অ্যাসোসিয়েশান্" (Association) দিয়া থাকেন;—কেহ বা "সমাজ", "সমিতি", "সম্প্রদায়" ইত্যাদি মাতৃভাষায় নামকরণ করেন। কোনও কোনও সমিতিতে "যাত্রা" গাহিবার—কোনও কোনও সমিতিতে নাটকাভিনয় (Theatre)—কোনও কোনও সমিতিতে "হরি-সংকীর্ত্তন"—"পাঁচালী" গাহিবার জন্য প্রতিবেশী ভদ্রলোকগণ সমবেত হন। তবে

সমিতির উৎপত্তি

নাট্যাভিনয়ে আনন্দ বেশী বলিয়া আজকাল যুবকগণ ইহার প্রতি অধিক দৃষ্টিপাত করিয়াছেন।

শিক্ষা

জগতে শিক্ষা কাহারও সম্পূর্ণ নয়। যিনি যতই শিক্ষালাভ করেন, তাঁহার শিক্ষালাভের আকাঙ্ক্ষা ততই বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হয়, এবং তৎসঙ্গে জ্ঞানবুদ্ধি ও বিবেকের উন্নতিসাধন হয়। শাস্ত্রে বলে—"স্বয়ং দেবাদিদেব মহাদেব অনন্তকাল ধরিয়া যোগ শিক্ষা করিতেছেন;—শিক্ষার অন্ত নাই।" জগদ্বিখ্যাত পাশ্চাত্য গণিতশাস্ত্রবিদ্ মহাপুরুষ নিউটন, যিনি "Law of Gravitation"-রূপ মহাসত্যের আবিষ্কার করিয়া বিজ্ঞান-জগতের মহোপকার করিয়াছেন,—তিনিও মৃত্যুকালে বলিয়াছেন, "আমি সমুদ্রের উপকূলে বসিয়া কেবল কতকগুলি নুড়ী-পাথর-খণ্ড সংগ্রহ করিয়াছি,—কিন্তু শিক্ষার অনন্ত মহাসমুদ্র আমার সম্মুখে বিস্তৃত,—তাহার বিষয়ে আমি সম্পূর্ণ অজ্ঞ!"

তবে যাঁহারা শিক্ষা করিতে চাহেন না,—যাঁহারা পুঁথির দুই চারি পৃষ্ঠা উল্টাইয়া আপনাকে যথেষ্ট শিক্ষিত মনে করেন, যাঁহারা পরের নিকট শিক্ষা করিলে তাঁহাদের পদ-মান-মর্য্যাদা খর্ব্ব হয় বিবেচনা করেন,—যাঁহারা নিজেকেই সকলের অপেক্ষা শিক্ষিত ভাবিয়া বৃথা গর্ব্বে গর্ব্বিত, তাঁহাদিগের কথা আমরা ধরি না। তাঁহারা স্বতন্ত্রপ্রকৃতি এবং প্রকৃত-পক্ষে তাঁহারাই সকলের অপেক্ষা মূর্খ বলিয়া আমাদের বিশ্বাস।

সংসারে শিক্ষা দিবার লোক অনেক পাওয়া যায়—কিন্তু শিক্ষা করিবার লোক পাওয়া বড় দুষ্কর। "গুরু মিলে লাখো—চেলা না মিলে একো!" বিশেষতঃ নাট্য-জগতে। এ রহস্যপূর্ণ ভীষণ জগতে শিক্ষা দেওয়া অথবা শিক্ষা নেওয়া বিষম বিভ্রাটের কথা। তাহার কারণ আছে। নাট্য-শিক্ষার—(বিশেষতঃ আমাদের বঙ্গদেশে)—আদর্শ অথবা

standard বলিয়া কিছুই নাই। একজনকে শিক্ষক মানিয়া আজ এক জিনিষ শিক্ষা করিলাম, কাল আর একজন আসিয়া বলিলেন,—"উহা ঠিক নয়—এইরূপ হইবে!" সঙ্গীত-শাস্ত্রের বাঁধাধরা রীতি আছে, সুর বেসুরো হইলে ভুল বুঝিতে পারা যায়,—আদর্শ হইতে কতটা তফাৎ অক্লেশে নির্ণয় করিতে পারা যায়; গণিত-শাস্ত্রের কোনও কঠিন অঙ্ক (Problem) কসিতে বসিয়া যতক্ষণ না উত্তর (Answer) মিলিয়া যায় ততক্ষণ বুঝা যায়,—ঠিক হয় নাই; সাহিত্য, বিজ্ঞান, চিত্রবিদ্যা, চিকিৎসা ইত্যাদি সকল শাস্ত্রেই একটা চিরপ্রচলিত আদর্শ লক্ষ্য করিয়া মানুষ শিক্ষালাভ করিয়া থাকে,—কিন্তু এই নাট্য-কলাবিদ্যা শিক্ষা করিতে হইলে—তাহার মীমাংসা করা বড়ই কঠিন।

শিক্ষা-বিভ্রাট

বিভ্রাট শুধু আমাদের দেশে নয়,—পাশ্চাত্যদেশে নাট্য-শিক্ষায়ও ঐরূপ গোলযোগ হইয়া থাকে। সেক্সপীয়রের নাটকে ভিন্ন ভিন্ন নাট্য-শিক্ষকগণ ভিন্ন ভিন্ন রকমের শিক্ষা দিয়া গিয়াছেন। কলেজে পড়িবার কালে আমি কয়েকবার সেক্সপীয়রের নাটক অভিনয় করি। দেখিয়াছি, "মার্চ্চেণ্ট্ অফ্ ভেনিসে" একা "শাইলকের" ভূমিকায় শিক্ষকগণের শিক্ষাদানে নানা মতভেদ! বিলাত হইতে যে সমস্ত বড় বড় অভিনেতা আসেন—শাইলক্, হ্যাম্‌লেট, ওথেলো ইত্যাদি ভূমিকা অভিনয়কালে সম্পূর্ণ বিপরীতভাবে প্রত্যেকেই বক্তৃতা করিয়া থাকেন; কাহারও সহিত কাহারও মিল নাই। আমি প্রায় কুড়ি জন বিখ্যাত Scholar এবং অভিনেতার নিকট—Shylock-এর প্রথম দৃশ্যে—"Three Thousand Ducats—well!" এই লাইনটীই কুড়ী রকম ভাবের আবৃত্তি শুনিয়াছি। কিন্তু কাহার যে ঠিক—[illegible] কোন্‌টা যে আদর্শ, তাহা কিছু বুঝিতে পারিলাম না! [illegible] Hamlet-এর

ভূমিকায়—"To be, or not to be, that is the question—" এই লাইনটী লইয়া পাশ্চাত্য নাট্য-জগতে আজও পর্য্যন্ত তো ভীষণ আন্দোলন চলিতেছে! কেহ বলেন,—বেড়াইতে বেড়াইতে বলা উচিত,—কেহ বলেন,—চেয়ারে বসিয়া গালে হাত দিয়া খুব চিন্তাযুক্ত হইয়া বলাই ঠিক! কেহ বলেন,—দস্তুরমত ক্রোধোন্মত্ত রণোন্মুখী বীরপুরুষের ন্যায় জলদগম্ভীরস্বরে বলিলে তবে মানে ঠিক হয়! সমস্যা বড়ই গুরুতর!

যাহা হউক—বিলাতে এই বিষয় লইয়া বড় বড় লোকেরা খুব মাথা ঘামাইয়া থাকেন; সেখানে একজন একজনের Acting-এ ভুল দেখাইতে গিয়া শুধু "তোমার ওটা ভুল হইল" বলিয়া ক্ষান্ত হন না! কোথায় ভুল হইল—কেন ভুল হইল, কি রকম হইলে ঠিক হয়,—তাহার প্রমাণই বা কি, ইত্যাদি নানাপ্রকার কৈফিয়ৎ দিয়া—একটা রকম কিছু সন্তোষজনক উত্তর দিয়া তবে নিষ্কৃতি লাভ করেন। কিন্তু আমাদের দেশে একজনের নিকট অভিনয়-সম্বন্ধে কোন মতামত জিজ্ঞাসা করিতে গেলে—তিনি তো প্রথমেই বলিয়া বসিবেন—"ও তোমার কিছুই হইল না! অমুক কিচ্ছু জানে না! এ অতি বিশ্রী রকম হইয়াছে—আরে ছ্যাঃ!" ব্যস্—আর কিছুই নয়! কি রকম হইবে—কি হইলে ভাল হয়—কেন এটা মন্দ বলিতেছেন,—তাহার কোনও উত্তর নাই! আমাদের দেশের দর্শকদের লইয়া সখের এবং পেশাদারী থিয়েটারের কর্ত্তৃপক্ষীয়দের বড় জ্বালা। অধিকাংশ ক্ষেত্রে তাঁহারা চোখে দেখেন না, কানে শোনেন না, পরন্তু কাণে দেখেন এবং চোখে শুনিয়া থাকেন। কথাটা বলিবার একটু তাৎপর্য্য আছে। কোনো অভিনয়ের কথা-প্রসঙ্গে, যদি কোনো দর্শককে জিজ্ঞাসা করা হয়—"কেমন অভিনয় দেখিলেন মশাই?" তিনি হয়তো বলিয়া বসিলেন—

বাংলাদেশের দর্শক

"আরে ছ্যাঃ—অতি যাচ্ছেতাই! প্রশ্ন—"কি যাচ্ছেতাই? অভিনয় না নাটক।" উত্তর—"সবই যাচ্ছেতাই! কোন্‌টা বলব! যেমন নাটক—তেমনি অভিনয়!" বুঝিতে হইবে—তাঁহার নাটক এবং অভিনয় কিছুই ভাল লাগে নাই! একটু আত্মীয়তা-সহকারে—একটু পীড়াপীড়ি করিয়া যদি জানিতে চাওয়া যায়,—কি কারণে, কোথায় কি দোষে তাঁহার ভাল লাগে নাই,—কেমনটী হইলে ভাল লাগিত,—তাহা হইলে বুদ্ধিমান প্রশ্নকর্ত্তা ক্রমশঃ জেরা করিয়া বেশ বুঝিতে পারিবেন যে, সম্পূর্ণ বিদ্বেষ বশতঃই তিনি নিন্দা করিতেছেন—কিম্বা, তিনি যে থিয়েটার বা যে নাট্য-সম্প্রদায় অথবা যে অভিনেতা বা অভিনেত্রীর পক্ষপাতী—সেটা সেই থিয়েটার বা সেই নাট্য-সম্প্রদায় নয়—এবং তাঁহার প্রিয়পাত্র বা পাত্রী সেখানে অভিনয় করেন না—অথবা সেই নাটকের নাট্যকার তাঁহার বন্ধু বা আত্মীয় বা যাঁহাকে তিনি শ্রদ্ধা-ভক্তি করেন বা সুচক্ষে দেখেন এমন কেহ নহেন, এই জন্য তাঁহার নাটক এবং অভিনয় কিছুই ভাল লাগিল না। ইহার ঠিক বিপরীত ভাব,—(vice versa)—যখন তিনি কোনো নাটকের অভিনয় বা নাটক-রচনার সুখ্যাতি করেন। আর একটি বিষম জ্বালা, (জ্বালার উপর জ্বালা), নাটক বা নাট্যাভিনয়সম্বন্ধে যিনি কিছুই জানেন না, যিনি আধুনিক দুই চারিজন অভিনেতার অভিনয় ব্যতীত—দশ বৎসর পূর্ব্বেকার কোনো অভিনেতা বা অভিনেত্রীর অভিনয় দেখেন নাই; বিলাতে গমন করিয়া বিলাতী অভিনয় দেখা দূরে থাক্, কখনো হয়তো বর্দ্ধমান পর্য্যন্ত ভ্রমণ করেন নাই, এমন কি "গগন-পূর্ণর" "বিদ্যাসুন্দরের" অভিনয় পর্য্যন্ত দেখিবার সৌভাগ্য যাঁহার হয় নাই—তিনি এই কলাবিদ্যাসম্বন্ধে একেবারে অসম্ভব রকমের "সবজান্তা"! এই জন্য নটগুরু গিরিশচন্দ্র বড় দুঃখেই বলিয়াছেন—"নিন্দুকের এক আশ্চর্য্য শক্তি! তাঁহারা একরূপ সর্ব্বজ্ঞ! সমুদ্রের গর্জ্জন না শুনিয়াও,

ফরাসী দেশের নাট্যমন্দির কিরূপ চলিতেছে তাহা তাঁহারা জানেন। এবং আমাদের দেশের নাট্যমন্দির যে ফরাসী দেশের নাট্যমন্দির নয়, তজ্জন্য ঘৃণা করেন। গৃহে বসিয়া বিলাতের "ড্রুরি লেন থিয়েটার"ও দেখিয়াছেন, সার্ হেন্‌রি আর্‌ভিংকে তথায় আনাইয়া তাঁহারও অভিনয় শুনিয়াছেন,—সুতরাং কথায়-কথায় বিলাতের নাট্যমন্দিরের সহিত আমাদের নাট্যমন্দিরের তুলনা করিয়া ঘৃণা প্রকাশ করেন।"

দুই চারিখানি "পয়সা-জোড়া" সাপ্তাহিক কাগজ কাজ-কর্ম্মহীন—অবৈতনিক—অকালপক্ক সম্পাদকের রঙ্গালয়-সম্বন্ধীয় মন্তব্যরূপ "জ্যাঠামি" পড়িয়া অথবা তাঁহাদেরই মত "কলাবিদ্ সবজান্তা তথাকথিত (so-called) মুরুব্বি" বন্ধুদের মৌখিক সমালোচনা শুনিয়া আধুনিক অধিকাংশ দর্শক স্বচক্ষে না দেখিয়া বা স্বকর্ণে না শুনিয়া নাটক ও অভিনয়ের ভাল-মন্দ-সম্বন্ধে একেবারে স্থির-সিদ্ধান্ত করিয়া নিশ্চিন্ত হইয়া থাকেন। মোট কথা,—আমাদের বাংলাদেশের অধিকাংশ দর্শক-দের ব্যক্তিত্বও কিছুই নাই, নিজস্ব বলিয়াও কিছুই নাই। এই সংখ্যার দর্শক আজকাল যেন ক্রমশঃই বৃদ্ধি পাইতেছে বলিয়া আমার ধারণা। যে দেশের পনেরো আনা দর্শকের এই ভাব এবং অবস্থা, সে দেশের রঙ্গালয়ের স্থায়ীত্ব সম্বন্ধে যথেষ্ট সন্দেহের কারণ নাই কি? আর আমাদের দেশে Motion Master? [কথাটার কোন মানে নাই—বোধ হয় নাট্য-শিক্ষক বা নাট্যাচার্য্য]—ইহার তো ছড়াছড়ি! আমার একজন আত্মীয় (আমাপেক্ষা বয়সে বড়, তাহার উপর তিনি সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতেন) একবার আমাদের ক্লাবে বেড়াইতে আসিয়াছিলেন। তখন একখানা নাটকের মহলা চলিতেছিল। সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করেন, সুতরাং নিশ্চয়ই নাটকসম্বন্ধে তাঁহার

মোশান মাষ্টার

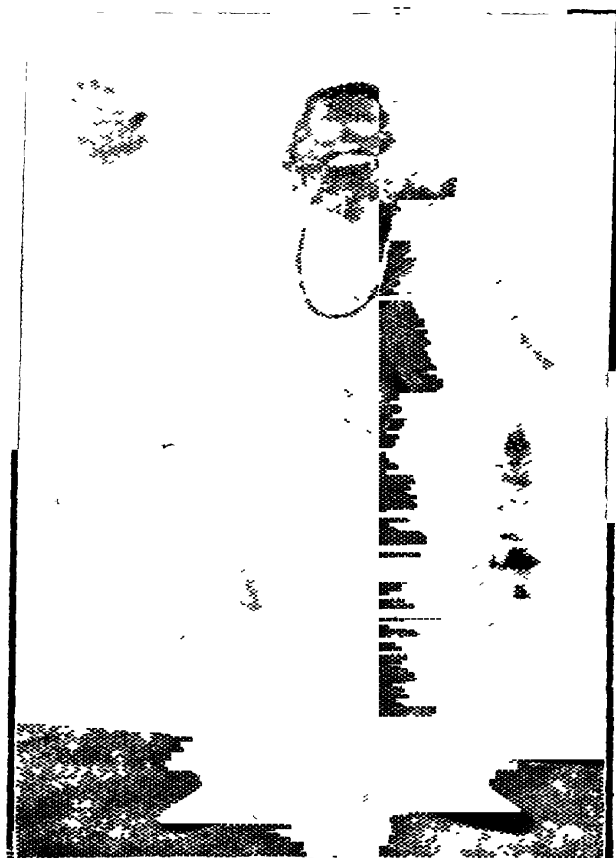
অভিজ্ঞতা আমাদের অপেক্ষা সহস্রগুণে অধিক। ধরিয়া বসিলাম—"আমাদের একটু দেখিয়ে শুনিয়ে দিন—আমরা তো কিছুই জানি না।" তিনি পরম আপ্যায়িত হইয়া মহাগ্রহে আমাদের শিক্ষা দিবার জন্য প্রস্তুত হইয়া বসিলেন। দুর্ভাগ্যক্রমে আমাকেই প্রথমে তুলিয়া আমার ভূমিকা আবৃত্তি করিতে বলিলেন। আমি দাঁড়াইয়া যথাসাধ্য (যতটুকু বুঝিয়াছিলাম সেই ভাবে) বলিতে লাগিলাম। তিনি বলিলেন, "উঁহু, কিছুই হ'ল না!" বিনীতভাবে বলিলাম, "কি রকম ক'র্ব্ব—বলুন!" শুনিবামাত্র তিনি সেই ভূমিকাটী স্বয়ং একবার আবৃত্তি করিলেন—এবং বলিলেন, "এই রকম ক'রে বল!" আমি তাঁহার অনুকরণ করিয়া যথাসাধ্য ঠিক সেই রকমটী বলিতে চেষ্টা করিলাম! তিনি শুনিয়া বলিলেন—"ও হ'ল না! এই রকম—" বলিয়া পূর্ব্বে যেরূপ ভাবে দেখাইয়া দিয়াছিলেন—ঠিক সে রকম হওয়া চুলোয় যাক্—একেবারে অন্য আর এক রকম করিয়া বলিলেন। আমিও সেইরূপ অনুকরণ করিয়া বলিতে চেষ্টা করিলাম। এইরূপ যতবার আমি বলি—তিনি ততবারই বদল করিয়া করিয়া—তাঁহার যখন যেমন মুখে আসে, সেই রকম আবৃত্তি করিতে লাগিলেন এবং প্রত্যেকবারই আমাকে বলেন,—"আহা, এ রকমটা ক'ত্তে পাচ্ছ না—এতো খুব সোজা!" আমি যে ঠিক আবৃত্তি করিতেছিলাম—সে কথা বলি না। কিন্তু তাঁহার কোন্ আবৃত্তিটা Standard ধরিব, সেইটুকু না বুঝিয়া মহাগোলযোগে পড়িলাম এবং অবশেষে প্রাণের দায়ে বলিলাম,—"আমার দ্বারা সুবিধা হবেনা!" অনেক স্থলে দেখিয়াছি, একজন নাট্য-শিক্ষক আসিয়া গম্ভীরভাবে রিহার্স্যালে বসিয়াছেন; অভিনয়-শিক্ষার্থীগণ যে যাঁহার ভূমিকা তাঁহার সম্মুখে আবৃত্তি করিতেছেন; শিক্ষক-মহাশয় মনে মনে হয়তো বেশ বুঝিতেছেন

আদর্শ অভাব

—অমুক ঠিক আবৃত্তি করিতেছে,—তাহাকে নূতন করিয়া বলিবার তাঁহার বস্তুতঃ এবং ধর্ম্মতঃ কিছুই নাই; কিন্তু তিনি ভাবিলেন, —"একে যদি একটু বদল করিয়া দেখাইয়া না দিই, তাহা হইলে আমার নাট্যশিক্ষক-পদের মর্য্যাদার হানি হইবে!" সুতরাং মানের দায়ে তিনি বলিলেন,—"আপনার কিছুই হোলোনা—এই রকম বলুন!" ইহাতে ফল এই হইল,—সে হয়তো ঠিক পথে যাইতেছিল, তাহাকে বিপথে আনিয়া একেবারে সব দিক গণ্ডগোল করিয়া দেওয়া হইল।

আমি এমন কথা বলিতেছি না যে—সকল নাট্য-শিক্ষকগণ অভিনয়-শিক্ষাদানকালে এইরূপ করিয়া থাকেন। আর একটা কথা,—নাট্যকার হইলেই যে ভাল নাট্য-শিক্ষক হইবে তাহার কোনও মানে নাই। শুনিতে পাই—নটগুরু গিরিশচন্দ্র অপেক্ষা নটকুল-গৌরব অর্দ্ধেন্দুশেখর মুস্তফী-মহাশয় শিক্ষকতাকার্য্যে অধিক পারদর্শী ছিলেন। তবে নাট্যকার যদি স্বয়ং অভিনেতা হন—তাহা হইলে তাঁহার নিকট অভিনয়শিক্ষায় সমধিক ফললাভ হওয়া সম্ভব।

সাধারণ রঙ্গালয়ে যেরূপ অভিনয় হয়, সাধারণ রঙ্গালয়ের লব্ধ-প্রতিষ্ঠ অভিনেতৃগণ যেরূপ অভিনয় করিয়াছেন অথবা করিয়া থাকেন, প্রায় সকল নাট্য-শিক্ষার্থীগণ তাহাই আদর্শ করিয়া অভিনয় শিক্ষা করিয়া থাকেন এবং তাঁহাদেরই মত অভিনয় করিবার চেষ্টা করেন। শুধু সাধারণ রঙ্গালয়ে নহে—আজকাল প্রায় প্রত্যেক অবৈতনিক সম্প্রদায়ের অভিনেতৃগণ সাধারণ রঙ্গালয়ের একজন খ্যাতনামা অভিনেতার অনুকরণে অভিনয় করিবার জন্য প্রাণপণে চেষ্টা করেন দেখিতে পাওয়া যায়। কোন একটা ভাল জিনিষের আদর্শ সম্মুখে রাখিয়া তাহার অনুরূপ শিক্ষা করায় দোষ নাই—বরং তাহাতে লাভ আছে। কারণ, সেই আদর্শ অভিনেতার অভিনয় সর্ব্বাঙ্গসুন্দর না হউক্

—অভিনয়ে তিনি একটা কিছু রকম বিশেষত্ব দেখাইয়া দর্শকবৃন্দের নিকট সুখ্যাতি ও সহানুভূতি অর্জ্জন করিয়াছেন! কিন্তু দেখিতে পাওয়া যায়,—যিনি কাহারও অভিনয় দেখিয়া অনুকরণ করিতে যান,—তিনি প্রায়ই দর্শকবৃন্দের নিকট হাস্যাস্পদ হন। প্রায়ই এইরূপ হইয়া থাকে যে, আদর্শ অভিনেতার গুণটুকু লইতে না পারিয়া তাঁহার দোষটুকুই অনুকরণ করিয়া অভিনয় করেন। সকলেরই একটা না একটা দোষ (Defect) থাকে। হয় ত' তিনি (Gesture Posture) অঙ্গভঙ্গিমা সুন্দর করেন,—মুখের ভাব (expression) অতি সুন্দর দেখান,—প্রাণের ভাব (feelings) নিখুঁতভাবে (with perfection) প্রকাশ করেন, কিন্তু এ সকল স্বত্বেও তাঁহার হয়ত' এমন একটা খুঁত আছে, যাহা দেখিয়া দর্শকবৃন্দ রঙ্গালয়ে না হউক—নাট্যপ্রসঙ্গ-কালে সেই শ্রেষ্ঠ অভিনেতার হাস্যজনক নকল (caricature) করিয়া থাকেন। কাহারও হয় ত কণ্ঠস্বর অতি কর্কশ—উচ্চারণ অতি অশুদ্ধ,—কাহারও বা অভিনয়কালে মাথাচালা রোগ এত অধিক যে, হয় ত' বা শিরস্ত্রাণশুদ্ধ পরচুল খসিয়া পড়ে,—কেহ বা প্রত্যেক কথাতেই একটা অন্যায় রকম ঝোঁক দেন,—কেহ বা সকল ভূমিকার অভিনয়েই রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইয়া কিঞ্চিৎ "ঈশানকোণ" অভিমুখে বক্রভাবে দাঁড়াইয়া,—এমন গড়গড় করিয়া তেজে বক্তৃতা করিতে থাকেন যে, মনে হয় co actor বেচারীকে মারিলেন বুঝি! কেহ বা হাঁপানিরোগের জন্য কথা টানিয়া টানিয়া স্থর করিয়া বলেন, কেহ বা ভীষণ অনারোগ্য কোন ব্যাধির জন্য অতি কুৎসিতভাবে পরিক্রমণ করেন,—অথবা একস্থানে দাঁড়াইয়া কোন-রূপ অঙ্গচালনা না করিয়া বক্তৃতা করেন। এইরূপ ভিন্ন ভিন্ন অভিনেতার একটা না একটা খুঁত নিশ্চয়ই আছে,—কিন্তু তাহা থাকিলেও তাঁহাদের অন্যান্য গুণের জন্য দর্শকবৃন্দ সে সকল লক্ষ্য না করাতে—তাঁহারা উৎকৃষ্ট

অনুকরণ

"হরিশ্চন্দ্র" নাটকে "বিশ্বামিত্রের"
ভূমিকায় স্বর্গীয় অমৃতলাল বসু

অভিনেতা বলিয়া প্রতিষ্ঠালাভ করিয়াছেন। উক্ত শ্রেষ্ঠ অভিনেতৃগণের অনুকরণ করিতে গিয়া—অভিনয়শিক্ষার্থীগণ সচরাচর কর্কশকণ্ঠ, অশুদ্ধ উচ্চারণ ইত্যাদি খুঁতগুলি পরিষ্কার অনুকরণ করেন, কিন্তু তাঁহাদের সদ্‌গুণের ধার দিয়াও যান না। সংসারের নিয়মই এই, মন্দ জিনিষটা ইচ্ছামত বিনা আয়াসে আয়ত্তাধীন হয়,—কিন্তু যাহা ভাল—তাহা অনেক পরিশ্রম করিলেও অর্জ্জন করিতে পারা দুষ্কর হইয়া উঠে।

আর একটা কথা,—অনুকরণে যে কি দোষ—তাহা অনুকরণকারী স্বয়ং কিছুতেই বুঝিতে পারেন না—অথবা বুঝিবার চেষ্টা করেন না। কোনও একজন অবৈতনিক সম্প্রদায়ের অভিনেতা অভিনয়কালে প্রত্যেক বক্তৃতার শেষে দন্ত দ্বারা ওষ্ঠদ্বয় চাপিয়া ঘাড় বাঁকাইয়া দাঁড়াইতেছিলেন;—তিনি অভিনয় মন্দ করিতেছিলেন না; কিন্তু ঐরূপ বিকৃতভাবে তাঁহাকে অবস্থান করিতে দেখিয়া আমি তাঁহাকে জিজ্ঞাসা করিলাম,—"আপনি ওরকম হাস্যজনক অঙ্গভঙ্গি করিতেছেন কেন?" তিনি একটু আশ্চর্য্যান্বিত হইয়া বলিলেন,—"বলেন কি—ও ত' একটা সুন্দর posture!" বঙ্গ-রঙ্গালয়ের একজন সর্ব্বশ্রেষ্ঠ অভিনেতার নাম উল্লেখ করিয়া বলিলেন,—"অমুক ব্যক্তি ঠিক এই রকম করিতেন না কি? মনে করে দেখুন দিকি।" তখন আমার মনে হইল—তাঁহার সেই আদর্শ অভিনেতা ঐরূপ খাঁজের একটা রকম কিছু করিতেন বটে—কিন্তু সকল সময়ে নয়। তিনি যোগ্য স্থানে—যোগ্য ভূমিকায় যথাযোগ্য সময়ে ঐরূপ একটা ভাব প্রকাশ করিতেন—যাহাতে যথার্থ-ই দর্শকবৃন্দ মুগ্ধ হইয়া যাইত। তিনি যাহা করিতেন—তাহা তাঁহার চেহারার উপযোগী হইয়া তাঁহাকে অতি সুন্দর মানাইত,—কিন্তু তাঁহাকে নকল করিতে গিয়া ("One man's food, another man's poison") "একের অমৃত যাহা অন্যের গরল" হইয়া দাঁড়াইল।

কুক্ষণে "আর্ট" কথাটী বাংলার নাট্য-জগতে প্রচলিত হইয়াছিল। বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চে স্নেহভাজন শ্রীমান্ শিশিরকুমার ভাদুড়ীর আবির্ভাবে এবং তাঁর রঙ্গমঞ্চে "দি আর্ট থিয়েটার লিমিটেড্"—বন্ধুবর শ্রীযুত তিনকড়ি চক্রবর্ত্তী, শ্রীযুত নরেশচন্দ্র মিত্র, শ্রীযুত রাধিকানন্দ মুখোপাধ্যায়, শ্রীমান্ অহীন্দ্র চৌধুরী প্রমুখ খ্যাতনামা অভিনেতৃবৃন্দকে লইয়া "কর্ণার্জ্জুন" নাটক-অভিনয়ে বাংলাদেশে নাট্যাভিনয়ের যে একটা নূতন রকমের ধারা বহিল, তাহাকেই (Art) "আর্ট" বলিয়া সমগ্র নাট্যামোদী একেবারে যেন ক্ষেপিয়া উঠিবার উপক্রম করিল। ঠিক সেই সঙ্গে সঙ্গে দুই চারিখানি রঙ্গালয়-সংশ্লিষ্ট "এক পয়সা" দামের সাপ্তাহিক কাগজও বাহির হইয়া ভীষণ ঢক্কা-নিনাদে এই আর্টের এমন ভীষণ জয়-ঘোষণা করিতে সুরু করিল,—যাহার প্রবল ধাক্কায় বাংলার দর্শকবৃন্দ একেবারে পুরাতন নাট্য-গগনটা ঘোর অন্ধকার-সমাচ্ছন্ন দেখিলেন—সঙ্গে সঙ্গে পুরাতন অভিনেতা-অভিনেত্রীগণ—এমন কি যাঁহারা বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠাতা এবং ভিত্তিস্বরূপ ছিলেন, তাঁহাদের পর্য্যন্ত সে অন্ধকারে ডুবাইয়া বিলুপ্ত করিবার চেষ্টা করিতে লাগিলেন। এই আর্টের মহানন্দে আত্মহারা হইয়া তাঁহারা তখন আর্ট-আলোকে উদ্ভাসিত যেন নূতন নাট্য-গগণের দিকে চাহিয়া দেখিলেন এবং আর্টের ভাবে গদ্‌গদ হইয়া বলিতে লাগিলেন—"আহা! কি সুন্দর—কি মনোহর—কি উজ্জ্বল!" একটু অনুসন্ধান করিয়া দেখিয়া বুঝিলাম এবং জানিলাম, এই আর্টের উৎপত্তিস্থান ইংরাজি বায়স্কোপ! বাংলার রঙ্গমঞ্চে এই "আর্ট" [পোষাকে, সাজ-সজ্জায়, অঙ্গ-চালনায়—"মেক্-আপে (make-up-এ")] বাঙ্গালী অভিনেতা প্রথম বহন করিয়া আনিলেন,—বোম্বাইওয়ালা "খাটাও-নাট্য-সম্প্রদায়ের" "রামায়ণ" "মহাভারত" নামধেয় নাট্যাভিনয় হইতে! যাঁহারা এই "আর্ট" বাংলার রঙ্গালয়ে প্রথম প্রচারিত করেন, তাঁহারা বিদেশীর কাছ হইতে

নকল করিয়া আনিলেও—ভাল জিনিষই আনিয়াছিলেন, এবং সেই "আর্ট্" খুব যোগ্যতার সহিত ও নবযুগের নাট্যাভিনয়ে স্ব স্ব ভূমিকায় অদ্ভুত কৃতিত্বের সহিত দেখাইয়া, (art) আর্টের যথেষ্ট মর্য্যাদা রক্ষা করিয়াছেন, এবং নাট্য-জগতের যে অনেক উন্নতি সাধন করিয়াছেন—সে বিষয়ে তিল-মাত্র সন্দেহ নাই! কিন্তু সর্ব্বনাশ হইল—বাংলাদেশের অবৈতনিক অভিনেতৃগণের! আমাদের বাল্যকালে সাধারণ রঙ্গালয়ের শ্রেষ্ঠ এক একটী অভিনেতাকে আদর্শ ধরিয়া অবৈতনিক অভিনেতৃগণ অভিনয় শিক্ষা করিতে চেষ্টা করিতেন। তাহাতে দর্শকবৃন্দকে অনেকটা তুষ্ট করা সম্ভব হইত! দুই-একজন বুদ্ধি-বিবেচনাহীন অজ্ঞান অনুকরণ-কারী অভিনেতা ব্যতীত, অবৈতনিক অভিনেতাদের দর্শকবৃন্দ অল্প-বিস্তর শ্রদ্ধার চক্ষেই দেখিতেন! কারণ, তাঁহারা কতকটা অনুকরণও করিতেন, কতকটা নিজস্ব (originalty) মৌলিক জিনিষও দেখাইতে চেষ্টা করিতেন—অথবা দেখাইতে সক্ষম হইতেন! কিন্তু আজকাল আর্টের অনুকরণ করিতে গিয়া—অধিকাংশ অবৈতনিক অভিনেতারা রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতে করিতে দর্শকবৃন্দের কাছে যে ভাবে হাস্যাস্পদ এবং যে রকম নিন্দনীয় হন,—দর্শকবৃন্দ তাঁহাদের "আর্ট"—মেশানো অদ্ভুত অভিনয় দেখিতে দেখিতে প্রেক্ষাগৃহে বসিয়া সে সময় তাঁহাদিগকে যে সব অভিধানবর্জ্জিত সম্বোধন করেন, সে সব স্বকর্ণে শুনিলে তাঁহারা ভুলেও কখনো "আর্ট"-অনুকরণের. ধৃষ্টতা করিবেন না! এই সকল হীন অনুকরণকারীরা মনে ভাবেন যে, "বাইজির ভাও বাৎলানোর" মত হাত দু'টী শূন্যমার্গে তুলিয়া এক জোড়া অঙ্গুলী খাড়া করিয়া "ঈশান বা নৈঋত" কোণের দিকে দেখাইয়া দিলেই—অথবা হ্রস্ব উকার বা দীর্ঘ উকারের মত দেহযষ্টীকে বাঁকা-চুরো করিলে, কিম্বা হাড়গোড়-ভাঙ্গা "দ"-এর মত ভাবভঙ্গী দেখাইলেই চরম অভিনয় বা

উৎকট "আর্ট্" দেখানো হইল, এবং কলাবিদ্যারও উৎকর্ষ সাধন করা হইল! শুধু তাহাই নয়, আধুনিক নাট্যাভিনয়-অনুরাগীদের মনে মনে একটা বিষম সংস্কার বদ্ধমূল হইয়াছে যে, "অভিনয়-শিক্ষার কোনো আবশ্যক নাই,—কলাবিদ্যা সাধনারও কোনো প্রয়োজন নাই! উচ্চদরের অভিনেতা বলিয়া জন-সমাজে সুখ্যাতি অর্জ্জন করিবার প্রকৃষ্ট উপায়, রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইয়া উক্ত ভাবে হস্ত-পদ, দেহযষ্টীর চালনা,—এবং একটা নিদান-পুরাণ-বর্জ্জিত নূতন "প্যাঁচ্" কসিয়া দর্শককে (Befool) "মুগ্ধ" করা! আর লোক-সমাজে যদি তিনি বাব্রি-ছাঁটা চুল রাখিয়া—দাড়ী-গোঁপ কামাইয়া "খাটো হাতা-ঝুল" কোট্ গায়ে চড়াইয়া বেড়াইতে পারেন, তাহা হইলে তিনি বড়-দরের নামজাদা "আর্টিষ্ট" বা "অভিনেতা" না হইয়া যান্ কোথা ?

আমার সনির্ব্বন্ধ অনুরোধ—অবৈতনিক শিক্ষিত অভিনেতৃগণ এই কুসংস্কারটী পরিত্যাগ করুন যে,—ঐরকম "আর্ট-মেশানো" অভিনয় না করিলে—আজকাল দর্শককে তুষ্ট করা যায় না। শিশিরবাবুপ্রমুখ খ্যাতনামা অভিনেতৃবৃন্দের মাত্র দু'টী-একটী হস্ত-পদ-চালনের ভঙ্গিমা অভ্যাস করিলে—বা তাঁহারা যেভাবে কথা উচ্চারণ করিয়া থাকেন—সেইভাবে অভিনয়ের কথা আবৃত্তি করিলেই কি শিশির ভাদুড়ী বা অহীন্দ্র চৌধুরী বা নরেশ মিত্র বা তিনকড়ি চক্রবর্ত্তীর সমান ওজনের অভিনেতা হওয়া সম্ভব ? শ্রেষ্ঠ অভিনেতাদের সকলেরই নিজের মৌলিকত্ব কিছু না কিছু থাকিবেই! নইলে, তাঁহারা শ্রেষ্ঠত্ব অর্জ্জন করিলেন কিসে ? যাঁহার যতটুকু সাধ্য, দর্শকদের নিজস্ব কিছু দিবার চেষ্টা করুন! দর্শকেরা নিশ্চয়ই খুসী হইবেন। পরের উচ্ছিষ্ট ভোজন করিয়া—নিমন্ত্রিতগণকে সেই উচ্ছিষ্ট উদ্গার করিয়া দিয়া কি কখনো তাঁহাদের তৃপ্তিদান করা সম্ভব হয় ? নিজের বাড়ীর শাক-অন্ন উত্তমরূপে রন্ধন করিয়া

পরিবেশন কর, অতিথি যথেষ্ট তৃপ্তিলাভ করিবে, তোমার "নাম" করিবে। বড়লোকের বাড়ীর "পলান্ন-মিষ্টান্ন" চুরি করিয়া পেটে পুরিয়া লইয়া আসিয়া—অতিথির "পাতে" পরিবেশন করিলে—সে তোমার কি সুখ্যাতি করিবে,—না,—কটূক্তি করিয়া—অথবা তোমাকে "প্রহারেণ ধনঞ্জয়" করিয়া তোমার বাড়ী হইতে চলিয়া যাইবে,—সেটী মনে মনে বুঝিয়া দেখ! আত্মশ্লাঘার উদ্দেশ্যে নয়,—এ স্থলে একটী নিজের (practical experiencc) দৃষ্টান্ত দিয়া বলিতেছি যে, অভিনয় সাধ্যমত নিজস্ব ভাবে করিলে যথেষ্ট সুখ্যাতি অর্জ্জন করিতে পারা যায়। কয়েক বৎসর পূর্ব্বে আমাদের ক্লাবের "বিষবৃক্ষের" নাটকের অভিনয়ে "নগেন্দ্র দত্তের" ভূমিকায় আমি অভিনয় করিয়াছিলাম। রঙ্গালয়-সম্পর্কীয় সুপ্রসিদ্ধ সাপ্তাহিক "নাচঘর" পত্রিকায় সেই অভিনয়ের যে সমালোচনা বাহির হইয়াছিল,—পাঠকবর্গের অবগতির জন্য তাহা উদ্ধৃত করিয়া দিলাম ঃ—"চোরবাগান ফ্রেণ্ডস্ ড্রামাটিক্ ইউনিয়ন গত শুক্রবার মনোমোহন রঙ্গমঞ্চে "বিষবৃক্ষ" অভিনয়ের আয়োজন করেছিলেন। কলিকাতার * * * * এই প্রতিষ্ঠানটী অন্য সকল সম্প্রদায়ের চেয়ে শুধু বয়োজ্যেষ্ঠ নয়—একদিন সর্ব্বশ্রেষ্ঠও ছিল। * * * * এই প্রতিষ্ঠানের যিনি প্রাণ, যাঁর চেষ্টায়, উৎসাহে ও আগ্রহে একদিন এই সম্প্রদায়টী গড়ে উঠেছিল, যিনি এঁদের গুরু, আচার্য্য বা শিক্ষকস্বরূপ—সেই প্রসিদ্ধ নাট্যকার শ্রীযুক্ত ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় এই "বিষবৃক্ষ" নাটকাভিনয়ে "নগেন্দ্র দত্তের" ভূমিকা নিয়ে অবতীর্ণ হয়েছিলেন। ভূপেন্দ্রবাবুর যে শুধু নাট্যকার বলেই খ্যাতি আছে তা নয়,—একজন উচ্চশ্রেণীর সুঅভিনেতা বলেও তাঁর যথেষ্ট প্রসিদ্ধি ছিল। সেদিন বহুকাল পরে তাঁকে আমরা আবার রঙ্গমঞ্চের উপর দেখ্‌লুম এবং দেখে আশ্চর্য্য হয়ে গেলুম যে, আজ এই বিশ বৎসর পরেও ভূপেন্দ্রনাথ তাঁর সেই পূর্ব্বের

অভিনয়-শক্তি এতটুকুও হারান্‌নি! কালের প্রভাব এবং যুগের মাহাত্ম্য তাঁকে একটুও ভেঙ্গে-চুরে পরিবর্ত্তিত ক'রে গড়ে তুল্‌তে পারেনি। আধুনিকতার আক্রমণকে সর্ব্বাংশে এড়িয়ে তিনি ঠিক পূর্ব্বের ন্যায়ই তাঁর সেই মধুর-কণ্ঠে সুরের মোহন ঝঙ্কার তুলে বঙ্কিমচন্দ্রের এক এক পরিচ্ছেদ নিছক গদ্যকে কাব্যের এক এক সর্গের মতো যেরূপ সুমিষ্ট ধ্বনিতে আবৃত্তি করছিলেন, তাঁর সে অভিনয়ধারা বর্ত্তমান রুচির যতই বিরোধী হোক্ না কেন,—সে যে শ্রুতি-সুখকর বা শ্রবণাভিরাম হয়নি, একথা কেউ বল্‌তে পারবেনা। হালের কষ্টিপাথরে সুদর্শন বা সুসঙ্গত বলে বিবেচিত না হ'লেও তাঁর হস্ত-পদ-সঞ্চালন, অঙ্গভঙ্গী ও ভাব-ব্যঞ্জনার মধ্যে তিনি আধুনিক অভিব্যক্তির বিকাশকে সম্পূর্ণ অবহেলা করে তাঁর নিজস্ব প্রাচীন বিশেষত্বগুলিই পূর্ণমাত্রায় বজায় রেখেছেন দেখে আমরা তাঁর স্বাধীন ব্যক্তিত্বের প্রশংসা না করে থাকৃতে পারছিনি। ভাল হোক্ বা মন্দ হোক্, তিনি যে কারুর অনুকরণ করবার চেষ্টা কখনো করেন না—সেইটীই তাঁর কৃতিত্ব। "নগেন্দ্র দত্তের" ভূমিকায় আগা-গোড়া তাঁর অভিনয়ের মধ্যে আমরা সেই শক্তির পরিচয় পেয়েছি।"

নাচঘর—৯ই পৌষ, সন ১৩৩৩ সাল।

সাধনার অভাব

বাঙ্গালীর কোনও কার্য্যে চরমোৎকর্ষসাধন (perfection) হয়না,—কথাটা নিতান্ত অসার নহে। হয়না—তাহার কারণ, বাঙ্গালী তাহা করিবার চেষ্টা করে না। মোটামুটী একরকম কাজ-চালান' গোছ হইলেই সচরাচর বাঙ্গালী জাতিকে সন্তুষ্ট হইতে দেখা যায়। যিনি চেষ্টা করেন—যত্ন করেন—প্রাণপণ করিয়া সাধনা করেন, তাঁহার না হইবার কারণ ত' কিছু দেখিতে পাই না। সকল কার্য্যের—

চন্দ্রগুপ্ত নাটকে "চাণক্যের" ভূমিকায়
স্বর্গীয় সুরেন্দ্রনাথ ঘোষ (দানীবাবু)

সকল বিদ্যার সাধনা চাই। সাধনা ব্যতীত সিদ্ধি নাই—এ কথা কাহার অবিদিত? নাট্যকলাবিদ্যা অতি কঠিন। ইহার সাধনা না করিয়া একেবারে "পণ্ডিত" হইবার বাসনা যিনি হৃদয়-মধ্যে পোষণ করেন, তিনি ত' বাতুল। কোটী যুগযুগান্তরে কঠোর যোগসাধনে যে চরিত্রের অন্ত পাওয়া যায় না—সেই পরমব্রহ্ম শ্রীরামচন্দ্রের চরিত্র কলুষভরা মনুষ্যদেহ—মনুষ্যের মন-প্রাণ লইয়া অভিনয়ের দ্বারা লোক-চক্ষুর সম্মুখে ঠিক সেই "শ্রীরামচন্দ্রকে" আনিয়া ধরা কি অল্পায়াসসাধ্য ব্যাপার? এ কি যথার্থ-ই কঠোর সাধনার জিনিষ নহে? লক্ষ লক্ষ বীরের অগ্রগামী মৃত্যুমুখী নির্ভিকহৃদয় বীরশ্রেষ্ঠ সেনাপতির যুদ্ধক্ষেত্রে স্থির, ধীর, গম্ভীর, বীরত্বব্যঞ্জক মূর্ত্তির বাস্তব প্রতিকৃতি অভিনয়ের দ্বারা লোককে প্রদর্শন করা কি মনে করিলেই সহজে হয়? সে বীরত্ব কি শুধু কোমরে একখানা ভোঁতা তরবারি বাঁধিয়া চিরপ্রচলিত যাত্রার দলের সেই সে-কালের বীরের সাজ—হাফ্ প্যাণ্ট্—একটা ভেলভেটের হাঁটু পর্য্যন্ত চাপ্‌কান—কোমরবাঁধা—আর (feather) ফেদার্ দেওয়া টুপী মাথায় পরিলেই কিম্বা আধুনিক আর্ট্-অনুমোদিত পোষাক এবং পূর্ব্বোক্ত ধরণে আর্টের মাপকাঠিতে মাপিয়া হাত পা নাড়িলেই এবং শিশিরবাবুকে ভেংচাইয়া শুধু "সীত্—আ—আ" বলিয়া মুখ্যাদান করিলেই হইল?

একটু আধটু ঈশ্বরদত্ত ক্ষমতা আছে বলিয়া,—দুই একটী ভূমিকায় দর্শকবৃন্দ তাঁহার সুখ্যাতি করিয়াছেন বলিয়া,—কেহ কেহ মনে করিবেন যে আর নাটক-সম্বন্ধে তাঁহার শিক্ষণীয় কিছুই নাই। হয় ত' তিনি রিহার্স্যালেই যোগদান করিবেন না। এ বিষয়ে অনুযোগ করিলে তিনি নাসিকা, চক্ষু এবং ভ্রূ একসঙ্গে কুঞ্চিত করিয়া বলিয়া উঠিবেন,—"ও আর কি রিহার্স্যাল্ দোবো—ও আমি একবার পড়েই মেরে নিয়েছি!"

ইঁহাদের দফা একেবারে রফা বলিলেও চলে। আর অভিনেতার ক্রমোন্নতির পথের প্রধান অন্তরায়—তাঁহার বন্ধু-বান্ধব। সাধারণ রঙ্গালয়ের যদি তিনি কর্ত্তৃপক্ষ হন, তাহা হইলে ফ্রি-পাশের লোভে এবং অবৈতনিক সম্প্রদায়ের যদি তিনি "মুরুব্বি এবং পয়সা দেনেওয়ালা" হন,—তাহা হইলে ক্লাব্ পরিচালনের চাঁদার লোভে,—বন্ধুগণ ইঁহাদের অভিনয়ে—রিহার্স্যালে কোনও দোষ ধরেন না। স্বার্থশূন্য হইয়া আবার কেহ কেহ ভাবেন,—"দূর হোক্ গে ছাই—আমি কেন ওঁর দোষ দেখিয়ে অপ্রিয় কথা কই? যে যা ইচ্ছে করুক্ না কেন—আমার কি?" পৃথিবীতে সকলেরই অল্প-বিস্তর কিছু কিছু "গোঁড়া" অর্থাৎ "অন্ধভক্ত" (blind admirers) আছেন,—যাঁহারা ভাল-মন্দ কিছুই বিচার করিতে জানেন না, বিচার করিবার শক্তিও তাঁহাদের নাই,—থাকিলেও হয়তো ন্যায়বিচার করিতে তাঁহারা চাহেন না! এই সকল ভক্ত-সম্প্রদায় যখন তাঁহাদের উপাস্য অভিনেতাকে রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইতে দেখেন,—তখন তাঁহার সম্বন্ধে কোনরূপ অন্যায় দেখিতে পান না! অন্যায় হইলেও ভাবে গদ্গদ হইয়া বলেন,—"বাঃ—বাঃ—কি চমৎকার—এমনটী আর কেউ পারে না!" ভাল হইলে ত' কথাই নাই,—করতালির চোটে রঙ্গালয় বিদীর্ণ করিবার উপক্রম করেন। অভিনেতার পরকাল খাইতে ইঁহারা সর্ব্বপ্রধান; ইঁহাদের জন্যই বঙ্গ-রঙ্গালয়েরও উন্নতি হইল না—অভিনেতৃগণও ক্রমোন্নতি করিতে পারিলেন না। আর মাথা খাইলেন—সংবাদ-পত্রের সম্পাদকগণ,—বিশেষতঃ এই আধুনিক একপয়সা দুপয়সার বা পয়সা জোড়ার ক্ষণস্থায়ী স্বল্পজীবী সাপ্তাহিক পত্রিকাগুলির! তাঁহাদের মধ্যে কেহ কেহ যে নিরপেক্ষ সমালোচনা করিতে পারেন না—বা করেন না,—এখন নয়; কিন্তু সময় সময় খাতিরে পড়িয়া এমন কতকগুলি বাড়াবাড়ি

অযোগ্য সুখ্যাতি

রকম অন্যায় সুখ্যাতি করিতে বাধ্য হন, যাহাতে বস্তুতঃই রঙ্গালয়ের পক্ষে ক্ষতিকর হয়। তবে সুখ্যাতির যোগ্য হইলে সুখ্যাতি না করিলে বাস্তবিক নিরুৎসাহ করা হয়, সেই জন্য সমালোচনাকালে ভাল জিনিষ দেখিলে সুখ্যাতি করা একান্ত কর্ত্তব্য। কলাবিদ্যার উন্নতিসাধন করিব—নূতন কিছু শিক্ষা করিব,—নূতন রকম কিছু দেখাইয়া লোককে নাট্য-সম্বন্ধে কিছু শিক্ষাদান করিব,—এ উদ্দেশ্য বোধ হয় আমাদের বাঙ্গালার নাট্যশালায় অতি অল্প লোকেরই আছে। নাট্য-জগতে যাঁহাদের অল্প-বিস্তর প্রতিষ্ঠালাভ হইয়াছে, সাধারণে যাঁহাদের শ্রেষ্ঠশ্রেণীর অভিনেতা বলিয়া স্বীকার করিয়াছেন,—তাঁহাদের সকল ভূমিকার অভিনয়েই একই রকম ভাব-ভঙ্গিমা, অঙ্গচালনা, স্বরের উচ্চতা অথবা কোমলতা পরিলক্ষিত হয়। কেহ চেষ্টা করেন না,—"বিল্বমঙ্গলে" যে ভাবটী দেখাইয়াছেন—"বুদ্ধদেব" বা "বিধুভূষণে" কোন রকম অভিনয়ের পার্থক্য বা বিভিন্নতা কিছু দেখান। এমন কি, ভাব-ভঙ্গিমারও রকম-সকম যদি কিছু বদল হয়, তাহা হইলেও বুঝি যে, আজ "বিল্বমঙ্গল" দেখিলাম,—অন্য দিন "বুদ্ধদেব" দেখিলাম, আর একদিন "সিরাজদ্দৌলা" দেখিলাম। আমরা অভিনয় দেখিতে গিয়া কেবল সন্তুষ্ট হই যে "অমুক" শ্রেষ্ঠ অভিনেতা বা অভিনেত্রী নায়ক বা নায়িকা সাজিয়াছেন! ব্যস্। তাহা হইলেই আমরা নিশ্চিন্ত ও খুসী! আগে হইতেই ঠিক করিলাম যে—"ও আর দেখিতে শুনিতে হইবে না,—ও Part ঠিক Play হইবে!" তাহাতে ফল এই হইতেছে যে, দর্শকবৃন্দের দোষে আর নূতন অভিনেতা বা অভিনেত্রীর সৃষ্টি হইতেছে না! কারণ, নামজাদা অভিনেতা বা অভিনেত্রীকে না সাজাইয়া যদি প্রাণপণ যতনে শিক্ষা দিয়া তৈয়ারী করিয়া নূতন অভিনেতা ও অভিনেত্রীকে কোন নাটকে অবতীর্ণ করান' হয়,—তাহা হইলে সে রঙ্গমঞ্চের প্রতি দর্শকবৃন্দ ফিরিয়া চান না।

নূতনত্বের অভাব

সুতরাং লোক্‌সান খাইয়া—গাঁটের পয়সা খরচ করিয়া কাঁহাতক্ স্বত্বাধিকারী মহাশয় দর্শকশূন্য রঙ্গালয়ে অভিনয়-কার্য্য চালাইতে পারেন ?

সাধারণ রঙ্গালয়ে অথবা অবৈতনিক সম্প্রদায়ে সচরাচর যাহা হয়, তাহাই বলিতেছি। নাট্যকার নাটক লিখিবার সময়—(যে নাট্যশালার সহিত তিনি সংশ্লিষ্ট) সেই নাট্যশালাভুক্ত অভিনেতা ও অভিনেত্রীগণকে দেখিয়া নাটকীয় চরিত্র অঙ্কিত করিলেন। এমন অনেক Subject (বিষয়) আছে—যাহাতে হয়ত' পাঁচটী চরিত্রই খুব প্রধান হওয়া উচিত। নাট্যকার নাটক লিখিবার সময় সেই পাঁচটী চরিত্র সমানভাবে না ফুটাইলে কিছুতেই সে বিষয়টী ঠিক লেখা হয় না। কিন্তু তিনি দেখিলেন—একসঙ্গে পাঁচটী "হিরো" (নায়ক) সমানভাবে সমান তেজে অভিনয় করে—এমন পাঁচজন সমান দরের ভাল অভিনেতা তাঁহার দলে নাই ; সুতরাং তিনি বাধ্য হইয়া ভূমিকা-নির্ব্বাচনে পক্ষপাতিত্ব করিয়া কতকগুলি প্রধান প্রধান চরিত্র সামান্যভাবে চিত্রিত করিয়া বড় জোর দুই জনকে বড় রাখিলেন।

ভূমিকা নির্ব্বাচনে পক্ষপাতিত্ব

তাহার পর ভূমিকার অভিনেতা নির্ব্বাচনকালে অভিনেতা ও অভিনেত্রীর দর বা "ওজন" বুঝিয়া নাটকের ভূমিকা বিতরণ করা হইল। যিনি রাজপুত্র সাজিতেছেন—তিনি চিরদিন রাজপুত্র সাজিতেই রহিলেন ; যিনি "সখা" সাজিতেছেন—তিনি চিরদিন "সখা"ই সাজিতে আরম্ভ করিলেন। যিনি "মন্ত্রী", যিনি "দূত"—তাঁহার নট-জীবনটাই "মন্ত্রীগিরি" "দূতগিরি" করিয়া কাটাইলেন। সুতরাং এ অবস্থায় শিক্ষা হইবে কেমন করিয়া তাহা বলুন ! কিন্তু এ ক্ষেত্রে দোষ কাহার ? নাট্যাচার্য্যের—না অভিনেতা-অভিনেত্রীর—না দর্শকবৃন্দের ? খুব সমস্যার বিষয় বটে ! আমার

"সরলা" নাটকে

"গডাচড়-টনড্ডোডেড়" (গদাধরচন্দ্রের) ভূমিকায়

স্বর্গীয় দানীবাবু

বোধ হয়, দোষ তিন পক্ষেরই। নাট্যাচার্য্য নূতনকে তৈয়ারী করিয়া লইবার চেষ্টা করেন না—অথবা ততটা কষ্ট স্বীকার করিতে চাহেন না; অভিনেতা-অভিনেত্রীগণের শিক্ষালাভ করিয়া—অথবা সাধনা করিয়া বড় হইবার উচ্চ আশা নাই—চেষ্টা নাই—যত্ন নাই—উদ্যম নাই এবং দর্শকবৃন্দ নূতনকে উৎসাহ দিতে ইচ্ছুক নহেন। অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ের মধ্যে দেখা যায়, সকল ভদ্রসন্তানই "নায়ক" সাজিবার জন্য উৎসুক,—সকলেই বড় ভূমিকা লইয়া রঙ্গমঞ্চে পোষাক-পরিচ্ছদের বাহার দিয়া—বড় বড় বক্তৃতা করিতে—চীৎকার করিয়া দর্শকবৃন্দের নিকট হইতে "করতালি" অর্জ্জন করিতে ব্যতিব্যস্ত। নিজের যোগ্যতা ও অযোগ্যতা বুঝেন না,—কষ্ট করিয়া শিক্ষা করিতে চাহেন না,—সামান্য একটী ছোট ভূমিকায় ভাল রকম অভিনয় করিবার তাঁহার ক্ষমতা নাই,—অথচ তিনি নাটকের "হিরো"—"নায়ক" সাজিয়া বাহাদুরি লইতে মহাব্যস্ত। একবার হয়ত' যিনি "রাজপুত্র" সাজিয়াছেন,—সাজিয়া "ধাষ্টামো" করিয়াছেন, পরে সেই ব্যক্তিকে যদি "মন্ত্রী" সাজিতে বলা হয়, তাহা হইলেই দল ভাঙ্গিল আর কি! তিনি নিজে ত' সেই দিনই নাট্য-সম্প্রদায়ের সহিত সমস্ত সংস্রব ত্যাগ করিলেনই,—উপরন্তু আরও যতগুলিকে পারিলেন—ভাঙ্গাইয়া লইয়া—আর একটী "ক্লাব্" খুলিয়া বসিয়া নাট্যাচার্য্য অর্থাৎ Dramatic Directorরূপ মস্ত পদ লইয়া প্রোগ্রামে নাম জাহির করিতে লাগিলেন। এই কারণে আজকাল দেখিতে পাইবেন, একটী পল্লীর ভিতরে অন্ততঃ সতেরোটী Dramatic Club—অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায় আছে। অনেকে বলেন,—"আমাদের Field দেওয়া হয় না, তাই গুণপণা দেখাইতে পারি না!" কিন্তু ঐ সকল ভদ্রলোককে

অভিনেতার নিজ শক্তির অজ্ঞতা

সত্যই যখন Field (যাহাকে বাঙ্গালায় বলে "মাঠ")—দেওয়া যায়,—তখন কেবল তাঁহারা দন্ত দ্বারা ঘাস উৎপাটন করিয়া গুণের পরিচয় প্রদান করেন। তখন দর্শকবৃন্দের নিকট গালাগালি খাইয়া—পোষাক খুলিয়া সাজঘর হইতে পালাইবার পথ পা'ন না ; কাজেই তখন বুঝিতে বাধ্য হন,—"অভিনয় বড় সোজা ব্যাপার নহে !"

শুধু অবৈতনিক সম্প্রদায়ে নয়,—সাধারণ রঙ্গমঞ্চে এই শ্রেণীর অভিনেতৃকুল এইরূপই অনেক বিভ্রাট ঘটাইয়া থাকেন। আশ্চর্য্যের বিষয় এই যে, এমন অভিনেতা প্রায় দেখা যায়না—যিনি প্রথমে "কাটা-সৈন্য" সাজিতে আরম্ভ করিয়া—ক্রমে ক্রমে আপনার গুণপণা দেখাইয়া পরে একজন বড় দরের অভিনেতা হইয়াছেন। যদি এমন কেহ থাকেন—তাঁহাদের সংখ্যা কিন্তু খুবই কম। আর একটা কথা,—যথার্থ অভিনয় শিক্ষা করিতে, নাট্যকলাবিদ্যার চর্চ্চা করিতে—নাট্য-জগতের উন্নতি করিবার মানসে, আজকাল কয়জন ভদ্র-সন্তান রঙ্গালয়ে প্রবেশ করেন ? সদুদ্দেশ্য লইয়া অনেকে প্রথমে সাধারণ রঙ্গালয়ে নাম লেখান বটে; স্বত্বাধিকারী অথবা অধ্যক্ষ মহাশয়কে অনেক বলিয়া কহিয়া অবৈতনিক শিক্ষানবীশরূপে কিম্বা অতি সামান্য বেতনে কেহ কেহ অভিনয় শিক্ষা করিবার জন্য, পাব্‌লিক্ থিয়েটারে প্রবেশ করেন বটে,—কিন্তু হায়—দিনকতক পরেই দেখা যায়—তাঁহার সেই সৎ উদ্দেশ্য অন্য প্রকার অসৎ উদ্দেশ্যে পরিণত হইয়াছে। সাধারণ রঙ্গালয়ে যে সমস্ত প্রলোভন আছে, তিনি দুরদৃষ্টবশতঃ সেই সকলের দ্বারা প্রলুব্ধ হইয়া নিজের ইহকাল পরকালের মাথা খাইয়া বসেন। তখন আর অভিনয় শিক্ষার কথা অথবা শ্রেষ্ঠ অভিনেতা হইবার সঙ্কল্পের বিষয় তাঁহার কিছুই মনে থাকে না। সন্ধ্যার সময় দিব্য বাবুটী

সাধারণ রঙ্গালয়ে অভিনেতৃগণের অবনতি

সাজিয়া থিয়েটারে যান, কচিৎ কর্ত্তৃপক্ষগণের আদেশ অনুসারে "ভগ্নদূত" "নির্ব্বাক্ সৈন্য" "খানসামা-ভৃত্য" অথবা "বিল্বমঙ্গলের মড়া" সাজিয়া দর্শকবৃন্দের কাছে সগর্ব্বে আত্ম-পরিচয় প্রদান করেন—"আমি একজন পাব্লিক থিয়েটারের অ্যাক্টর্!" বড়ই দুঃখের বিষয় বটে! এ শ্রেণীর কোনও ভদ্র-সন্তান নাট্যশালার অধ্যক্ষের নিকট নানা প্রকার কাঁদুনি গাহিয়া, দুঃখ করিয়া,—"অদ্যাবধি একটা ভাল পার্ট্ পাইলাম না" বলিয়া বারম্বার মনোখেদ জানাইয়া,—একদিন বরাৎক্রমে কোনও একটী নাটকে একটী ছোট ভূমিকায় অবতীর্ণ হইলেন। একমাস ধরিয়া নাট্যাচার্য্যের নিকট মহলা দিয়া প্রাণপণে সেই ভূমিকাটী আয়ত্ত করিয়া লইলেন। কিন্তু হায়—অভিনয়-রাত্রে একেবারে সদ্য সর্ব্বনাশ করিয়া বসিলেন। নিজে ত' ভূমিকাটীর আদ্যশ্রাদ্ধ করিলেনই—উপরন্তু সেই দৃশ্যে তাঁহার সহিত যাঁহারা অভিনয় করিতেছিলেন, সেই (Co-actors) অভিনেতা ও অভিনেত্রীগণকেও দর্শকবৃন্দের নিকট হাস্যাস্পদ করাইয়া তবে নিশ্চিন্ত হইলেন। সেই ভদ্রলোকটীর সহিত একদিন আমার সাক্ষাৎ হইলে আমি তাঁহাকে জিজ্ঞাসা করিলাম,—"আচ্ছা বাপু! এ রকম কেলেঙ্কারী করিয়া কি ফল পাও—আমাকে বলিতে পার? ভদ্র-সন্তান, কলঙ্কের বোঝা মস্তকে লইয়া,—আত্মীয়-স্বজন বন্ধু-বান্ধবের গালাগালি খাইয়া প্রকাশ্য রঙ্গমঞ্চে বারবনিতাদিগের সহিত ত' এক-ক্ষুরে মাথা মুড়াইলে,—সে কি শুধু মুড়ানো মাথায় ঘোল ঢালাইবার জন্য? এরূপ কার্য্যে লাভ কি? ইহাতে যদি কিছু তোমার লাভ হইত,—যদি তোমার দু' পয়সা উপার্জ্জন হইতেছে বুঝিতাম,—যদি দেখিতাম, সহরে একজন শ্রেষ্ঠ অভিনেতা বলিয়া খুব নাম বাজাইতে পারিয়াছ,—তোমার অভিনয়-চাতুর্য্য দেখিয়া লোকে যদি মুগ্ধ হইত—তাহা হইলে না হয় মনকে সান্ত্বনা দিতে পারিতে—'পেটে খেলে পিঠে সয়'! কিন্তু

তুমি ত' বাবা কেবল পিঠেই সইছ'—পেটে খাচ্ছ কেবল নিজের মাথা-মুণ্ডু! এতে লাভটা কি?" ভদ্রলোকটী বিশেষ রকম অসন্তুষ্ট হইয়া উত্তর করিলেন,—"মশাই! একেবারেই কেউ কি বড় হয়? গিরিশ ঘোষ একেবারেই কি মস্তলোক হ'য়েছিলেন? ক্রমে হবে—ক্রমে হবে!" আমি উচ্চ-হাস্য করিয়া বলিলাম,—"বাপু! Child is the father of man! বড় যে, হয়—ছেলেবেলায় তার বিলক্ষণ নমুনা দেখ্‌তে পাওয়া যায়!" এই ত' সাধারণ রঙ্গালয়ের অধিকাংশ শিক্ষানবীশ অভিনেতৃকুলের অবস্থা!

অধ্যক্ষ-অভিনেতা (Actor-Manager)

থিয়েটারের বা সম্প্রদায়ের যিনি ম্যানেজার বা দলপতি—অনেক সময় দেখিতে পাওয়া যায় তিনিই সর্ব্বশ্রেষ্ঠ অভিনেতা বা Hero (নায়ক)। যিনি সর্ব্বশ্রেষ্ঠ অভিনেতা—পাশ্চাত্য-দেশের নাট্য-ইতিহাসে দেখিতে পাওয়া যায়, তিনিই সুদক্ষ অধ্যক্ষ। জগদ্বিখ্যাত অভিনেতা গ্যারিক্ তাহার উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। গ্যারিক্ যেমন বিলাতে অপ্রতিদ্বন্দ্বী অভিনেতা,—অধ্যক্ষতা-কার্য্যেও তাঁহার সেইরূপ অসাধারণ নৈপুণ্য ছিল। শুধু তাহাই নহে, নাট্য-রচনায় বা নাট্য-প্রযোজনায় গ্যারিকের তুল্য ক্ষমতাশালী নাট্য-জগতে খুব অল্পই দেখিতে পাওয়া যায়।

বাগ্মী ও অভিনেতা.

সু-অভিনেতা মাত্রেই উৎকৃষ্ট বক্তা বা বাগ্মী—(Good Speaker)! তবে অভিনেতা এবং বাগ্মীতে প্রভেদ এই যে—অভিনেতাকে বক্তৃতার সময় যেরূপ হাব-ভাব (বা action) প্রদর্শন করিতে হয়, বা তাহার সুযোগ আছে,—বাগ্মীকে সেরূপ হয়না অথবা তাহার সুযোগ নাই। তথাপি অনেক স্থলে বক্তৃতা শ্রোতৃবর্গের অধিকতর হৃদয়গ্রাহী (impressive)

আর সহ্য হইল না। যুবতী যেই ব্যঙ্গচ্ছলে বলিলেন—"এখন আমি মরণের উপযুক্ত হইয়াছি—" অমনি রঙ্গমঞ্চের উপরই তিনি পড়িলেন এবং মরণের উপযুক্ত হইয়া মরণের কোলে আশ্রয় পাইলেন। সমগ্র অভিনেতা-অভিনেত্রীর এবং দর্শকবৃন্দের চমক ভাঙ্গিল। তদবধি রঙ্গালয়ে এবং সমগ্র দেশে ভক্তি ও বিশ্বাসের স্রোত বহিতে লাগিল।

"গল্প নয়—ইহা নিছক সত্য ঘটনা,—ডাক্তার "নমন ম্যাক্লাউড্" প্রত্যক্ষদর্শী হইয়া লিখিয়া গিয়াছেন।"

কলাবিদ্যা চর্চ্চা করিবার হিসাবে বাস্তবিক কয়জন আমাদের বঙ্গীয় নাট্যশালায় অভিনেতৃরূপে নিযুক্ত? অভিনেতা হইতে হইলে, অভিনয়ে বিশেষ রকম কিছু কৃতিত্ব দেখাইতে হইলে, লেখাপড়ার বিশেষ প্রয়োজন! বিস্তর পড়িতে হইবে—বিস্তর দেখিতে শুনিতে হইবে—তবে যদি নূতন কিছু দেখাইতে পারা যায়। স্বর্গীয় নটগুরু গিরিশচন্দ্র, অর্দ্ধেন্দুশেখর মুস্তফি, শ্রদ্ধেয় অমৃতলাল বসু মহাশয় এত পুস্তক পাঠ করিয়াছেন যে, একজন ভাল Scholar সেরূপ করিয়াছেন কি না সন্দেহ! বর্ত্তমান যুগে শ্রীমান্ শিশিরকুমার ভাদুড়ী এম্-এ পাশ এবং শ্রীযুক্ত নরেশচন্দ্র মিত্র বি-এল্ পাশ, তাঁহাদের লেখাপড়ার পরিচয় বিশ্ববিদ্যালয়ই দিয়াছেন, কিন্তু, তাহা সত্ত্বেও নাট্যকলার উন্নতি সাধনকল্পে ইঁহারা এত গ্রন্থপাঠ করিয়াছেন এবং এখনও করিতেছেন,—যে, মনে হয় নাট্য-বিশ্ববিদ্যালয় থাকিলে পরীক্ষায় ইঁহারা নিশ্চয়ই স্কলারশিপ্ (বৃত্তি) পাইতেন। শুধু ইঁহাদের কথা বলিতেছিনা, বর্ত্তমান রঙ্গালয়ে যাঁহারা শ্রেষ্ঠ "নট" বলিয়া নাট্য-জগতে প্রতিষ্ঠালাভ করিয়াছেন, যাঁহাদের নামের আকর্ষণে লোকে "পয়সা" দিয়া থিয়েটার দেখিতে যায়,—যথা, শ্রীযুত তিনকড়ি চক্রবর্ত্তী,

অভিনেতৃগণের পুস্তক-পাঠে বীতরাগ

শ্রীমান্ অহীন্দ্র চৌধুরী, শ্রীযুত রাধিকানন্দ মুখোপাধ্যায়, শ্রীযুত নির্ম্মলেন্দু লাহিড়ী, ইঁহারা বিশ্ববিদ্যালয়ের ডিগ্রীধারী না হইলেও, উচ্চ-শিক্ষিত এবং যথেষ্ট গ্রন্থপাঠ করিয়া থাকেন। না পড়িলে শুনিলে জ্ঞান-বুদ্ধির বিকাশ হইবে কিসে? যাঁহার নিজের কিছু সম্বল নাই, অথবা সঞ্চয় নাই,—তিনি দান করিবেন কোথা হইতে? "পড়া" মানে খানকতক বটতলার বাঙ্গালা উপন্যাস পড়া নয়! রীতিমত বিদ্যালয়ের ছাত্রগণের মত ইংরাজি-সংস্কৃত কাব্য-উপন্যাস-নাটক-সাহিত্যাদি পাঠ করিলে—তবে যথার্থ জ্ঞানের বিকাশ হয়। কথাটা শুনিয়া অনেকেই হাসিয়া উঠিবেন; বলিবেন,—"বাঙ্গলা দেশে তিন্‌টে চার্‌টে পাব্‌লিক থিয়েটারে অমুক অমুক যে কয়জন নামজাদা ভাল ভাল অভিনেতা ছিলেন এবং এখনও কেহ কেহ আছেন,—যাঁদের নামে রঙ্গালয় লোকে লোকারণ্য হইত এবং এখনও হয়,—তাঁ'রা কি সকলেই পণ্ডিত? তাঁ'রা সেক্সপীয়রও পড়েন নাই, মিল্‌টন্‌কেও জানেন না,—কালিদাস, ভবভূতি, মগ্ না কিরিঙ্গি—তাহার খবরও রাখেন না,—অথচ একদিন তাঁ'রাই বাঙ্গালা থিয়েটারের মাথা ছিলেন।" বটে—কথাটা খুবই ঠিক বটে! কিন্তু সে কথার উত্তরে আমরা বলি—তাঁহারা একরকম "Born-actors" ছিলেন; ঈশ্বর-দত্ত ক্ষমতাবলে তাঁহারা নাট্যজগতে শ্রেষ্ঠত্বলাভ করিয়াছিলেন। স্বর্গীয় অমৃতলাল মিত্র, স্বর্গীয় মহেন্দ্রলাল বসুপ্রমুখ পুরাতন যুগের আদর্শ অভিনেতৃগণ, শুনিয়াছি আদৌ শিক্ষিত ছিলেন না,—বোধ হয় অনেকেই ফোর্থ্ ফিফ্‌থ্ ক্লাস্ পর্য্যন্ত পড়িয়াছিলেন কিনা,—সে বিষয়ে যথেষ্ট মতভেদ আছে;—অথচ জনে জনে তাঁহারা নাট্যরথী ছিলেন। বঙ্গের অদ্বিতীয় অভিনেতা শ্রীযুক্ত সুরেন্দ্রনাথ ঘোষ (দানীবাবু) পুরাতন যুগের অভিনেতা হইয়াও—আজও যিনি নাট্য-জগতে সিংহের মত বীরদর্পে অপ্রতিদ্বন্দ্বী হইয়া বিচরণ করিতেছেন,

ক্ষীরোদপ্রসাদের "আলমগীর" নাটকে "আলমগীরের" ভূমিকায়
শ্রীশিশিরকুমার ভাদুড়ী

ও ঘৃণার উদয় হয়। কোনও থিয়েটার একবার নাকি আলু, পটোল, লাউশাক, কুমড়া ইত্যাদি বাজারের শাক-সব্জী দর্শকগণকে উপহার দিয়াছিল। পুস্তক উপহার ত' এখনও মাঝে মাঝে চলে দেখিতে পাই; কোন থিয়েটার সোণার ফুল, ইয়ারিং—উপহার দিয়াছিল। বর্ষাকালে ছাতি, শীতকালে বোম্বাই চাদর ইত্যাদি এ রকম উপহারের কথাও শুনা গিয়াছে। হদ্দ কেলেঙ্কারী করিয়াছিলেন কোনও একজন থিয়েটারের অধ্যক্ষ-মহাশয়। তিনি অভিনয়ান্তে প্রত্যেক দর্শককে একটী করিয়া গঙ্গার টাট্‌কা ইলিশ মাছ উপহার দিয়াছিলেন। তিনি বিস্তারিত বিজ্ঞাপন লিখিয়া বাহির করিলেন,—"অভিনয় দেখিতে আসিবার সময় গৃহিণীকে বিশেষ করিয়া বলিয়া আসিবেন—যেন শেষ রাত্রে উনানে আগুন দিয়া—তৈল প্রস্তুত করিয়া রাখেন। অভিনয় দেখিবার পর বাড়ী গিয়া গরম গরম ইলিশ মাছ ভাজা খাইয়া মন-রসনার তৃপ্তিসাধন করিবেন।" ইহার উপর আবার কোনও কোনও থিয়েটারে এক টিকিটে দুই রাত্রি অভিনয় দেখাইয়াছে। অতএব বলুন দেখি—এই প্রকারে রঙ্গালয়ের ও নাট্যাভিনয়ের যে ভয়ঙ্কর ক্ষতি হইয়াছে—তাহার জন্য কি দর্শকবৃন্দ দোষী? রঙ্গালয়ের কর্ত্তৃপক্ষগণ দোকানদার, দর্শকবৃন্দ খরিদ্দার। যেখানে বেশী প্রলোভন দেখিবে, সেইখানেই খরিদ্দার যাইবে—তাহার আর বিচিত্র কি? কি কুক্ষণেই বাংলার রঙ্গমঞ্চে পঙ্গপালের ন্যায় রং করা সখীর দঙ্গল ছাড়িয়া—শাস্ত্রবিরুদ্ধ কদর্য্য-হাব-ভাবপূর্ণ নৃত্যগীতাদি দ্বারা জনসাধারণের মন ভুলাইবার জন্য কর্ত্তৃপক্ষগণ যত্নবান্ হইয়াছিলেন! অধিকাংশ দর্শক যদি শুধু সেই প্রলোভনেই থিয়েটারে যান, তাহা হইলে এরূপ স্থলে সর্ব্বাঙ্গসুন্দর নাটক অভিনয়ের—নাট্যকলাবিদ্যার উন্নতিসাধনের আশা কোথায়? তবে যে সকল নাট্যশালার অধ্যক্ষ অথবা কর্ত্তৃপক্ষগণ বলিবেন,—"আমরা ব্যবসা করিতে বসিয়াছি;—

আমরা ও-সব কিছু শুনিতে চাহিনা। যেমন করিয়া হউক্—টাকা আসিলেই হইল”,—তাঁহাদিগকে এ সম্বন্ধে আমরা কোনও কথা বলিতে চাহিনা, অথবা বলিবার আবশ্যক বিবেচনা করিনা। তবে এইটুকু বলিতে পারি যে, রঙ্গালয়ের কর্ত্তৃপক্ষ, অধ্যক্ষ বা স্বত্বাধিকারিগণ যদি ষোলো আনার উপর আঠারো আনা স্বার্থপর না হন এবং নিজেদের সর্ব্ববিদ্যাবিশারদ—সর্ব্বকর্ম্মক্ষম—এবং সর্ব্বশ্রেষ্ঠ বুদ্ধিমান বিবেচনা না করেন, তাহা হইলে বাংলাদেশে রঙ্গালয়কে এখনও রক্ষা করা সম্ভব হইতে পারে ;—এখনও নাট্যকলাবিদ্যার উন্নতিসাধন,—ভাল নাটকের সৃষ্টি এবং সঙ্গে সঙ্গে যথেষ্ট অর্থোপার্জ্জনও হইতে পারে। অবান্তর কথা রাখিয়া এখন দেখা যাক্, ভাল অভিনেতা হইতে হইলে,—রঙ্গমঞ্চে সহস্র সহস্র দর্শক-

ভূমিকা কণ্ঠস্থ করার উপযোগীতা

বৃন্দের সম্মুখে দাঁড়াইয়া—অভিনয় করিয়া সুখ্যাতি অর্জ্জন করিতে হইলে—কি কি লক্ষ্য করা আবশ্যক। অভিনেতার প্রথম ও প্রধান কর্ত্তব্য,—নিজের (part) ভূমিকাটী লইয়া আগাগোড়া কণ্ঠস্থ করা। ইহাই কৃতকার্য্য হইবার মূলমন্ত্র—(Secret of success)। মুখস্থ যদি না হয়,—অভিনেতা যদি কি কথাগুলি বলিতে হইবে তাহা না জানেন, তাহা হইলে তিনি চরিত্র অভিনয় করিবেন কি প্রকারে, তাহা ত' বুঝিতে পারি না। রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইয়া wings-এর ধারে ঘেঁসিয়া—মন-প্রাণ-শ্রবণ কখনও বা নয়ন প্রম্‌টারের চরণে অর্পণ করিলে কি অভিনয় করা হয়? তাহাকে বলে,—“কোন গতিকে মোট ফেলিয়া আসা!” পাছে ভুল হয়,—পাছে কি বলিয়া ফেলি, এরূপ একটা দারুণ ভয় মনোমধ্যে আসিয়া উপস্থিত হয়। সুতরাং, অভিনেতার মুখের ভাব দেখিয়া দর্শকবৃন্দও বুঝিতে পারেন যে, “এ ব্যক্তি বড় ভীত হইয়াছেন—

ইঁহার দ্বারা অভিনয় সুবিধা হইবে না!" মুখস্থ না করায় তিনি ত' নিজে মাটী হইলেন,—উপরন্তু তাঁহার Co-actor-গণকেও মাটী করিলেন। হয় ত' বা ভুলক্রমে অপর একজন অভিনেতার কথা প্রম্‌টারের নিকটে শুনিয়া নিজের বক্তৃতা ভাবিয়া হঠাৎ দুই লাইন বলিয়াও ফেলিলেন; যাঁহার বক্তৃতা তিনি হয় ত' থতমত খাইয়া চুপ করিয়া রহিলেন,—না হয় ত' পুনরায় যদি তিনি সেই কথাগুলি বলিতে আরম্ভ করিলেন,—তাহা হইলে দর্শকবৃন্দ ভ্রম বুঝিতে পারিয়া হো-হো করিয়া হাসিয়া উঠিলেন; সে দৃশ্যটি একেবারে খারাপ হইয়া গেল।

এরূপ দুঃসাহসিক অভিনেতা Public-Private সকল স্থানেই আছেন। এরূপ ব্যক্তিকে অভিনয় না করিতে দেওয়াই কর্ত্তব্য,—তাহাতে সম্প্রদায়ের অত্যন্ত দুর্নাম হয়। "অভিনয় করা" মানে "(Gesture Posture) হাব-ভাব দেখান, বক্তৃতার সহিত হৃদয়ের ভাব (Feelings) প্রকাশ করা।" যে কথাগুলি দর্শকবৃন্দকে বলিতে হইবে—তদর্থানুযায়ী হাব-ভাবও তাঁহাদিগকে দেখান' চাই; নইলে, পিতৃশ্রাদ্ধে ভট্টাচার্য্যের নিকট হইতে শুনিয়া শুনিয়া মন্ত্র আওড়াইলে ঠিক অভিনয় করা হয়না। সুতরাং নিজের বক্তৃতাগুলি যদি সম্পূর্ণ আয়ত্তের মধ্যে না থাকে, তাহা হইলে অভিনেতা কি প্রকারে হাব-ভাব প্রকাশ করিবেন? অনেকের ধারণা,—

হাস্যরসাভিনয়ে ভ্রমাত্মক ধারণা

হাস্য-রসের ভূমিকা (Part) মুখস্থ না করিলেও চলে। আমার মতে—এ ধারণা অত্যন্ত ভ্রমাত্মক! সত্য বটে, এক একজন এরূপ হাস্য-রসাবতার আছেন,—যাঁহাকে দেখিবামাত্রই দর্শকবৃন্দ হাসিয়া ওঠেন। কিন্তু কেবলমাত্র বিকৃত অঙ্গভঙ্গির দ্বারা—মুখ ভ্যাংচাইয়া দু'টো চায়ুটে বাজে কথা বলিয়া—(কিম্বা "কাতু-কুতু" দিয়া) লোককে হাসানো ত' নাটকাভিনয়ের

উদ্দেশ্য নয়। চৈত্রসংক্রান্তির সং-এর মতন—ভাঁড়ামি করার নাম—হাস্য-রসের ভূমিকা অভিনয় নয়। তাহা যদি হইত—তাহা হইলে নাট্যকারগণ এত মাথা ঘামাইয়া হাস্য-রসের চরিত্র লিখিবার জন্য কথা যোগাইতে কষ্ট স্বীকার করিতেন না। চরিত্র অভিনয় করিতে করিতে হাস্য-রসের ভূমিকায় কোন কোন সময় দেশ-কাল-পাত্র বুঝিয়া দু'টো একটা (Extempore) কথা খুব খাটিয়া যায় বটে ; কিন্তু সব সময় সে চালাকী খাটে না। এক এক সময় তাহাতে অভিনয় মাটী হইয়া যায়। আমরা একবার (Curzon Theatre) কর্জ্জন থিয়েটার ভাড়া লইয়া "কালপরিণয়" নাটক অভিনয় করিয়াছিলাম। একটী দৃশ্যে বৃদ্ধ "শম্ভু"—(তিনি ছোক্‌রা বলিয়া লোকের কাছে আপনাকে প্রচার করিতে ব্যস্ত) —বাহির হইয়াছেন ; তাঁহার সহিত "ব্রজ" নামক একটি যুবক বাহির হইয়াছে। যে ভদ্রলোক * "শম্ভু" সাজিয়াছিলেন—দুর্দ্দৈববশতঃ হঠাৎ তাঁহার (আঁটিবার দোষে) মুখ হইতে False গোঁপটী খুলিয়া পড়িয়া গেল। সে ভদ্রলোক তখন কি প্রকার অপ্রস্তুত ও লজ্জিত হইয়া পড়িলেন,—তাহা বুঝিতেই পারিতেছেন। যে বাবুটি বৃদ্ধের সহচর "ব্রজ" সাজিয়াছিলেন †—তিনি co-actor "শম্ভুর" এই বিপদ দেখিয়া ঝাঁ করিয়া হাসিতে হাসিতে বলিয়া ফেলিলেন, "আরে ছিঃ ঠাকুর্দ্দা! তোমার আগাগোড়া সবই মিথ্যে? এতদিনের সাজা গোঁপটাও আজ ধরা প'ড়ে গেল?" পাঠক! দেখুন,—শম্ভু-চরিত্রে এই কথাগুলি এমন সুন্দরভাবে

অভিনেতার স্বরচিত ইচ্ছামত বক্তৃতা

* স্বর্গীয় প্রমথনাথ ভট্টাচার্য্য।

† গ্রন্থকারের ভাগিনেয় ৺বলাইচাঁদ মুখোপাধ্যায়।

খাপ্ খাইয়া গেল—যে, সমস্ত দর্শকবৃন্দ মহানন্দে উক্ত বাবুটীকে প্রশংসা করিয়া উঠিলেন। ঠিক কয়েক বৎসর পরে "নারায়ণী" নামে একখানি নাটক ‡ আমরা ক্ল্যাসিক্ রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতেছিলাম। একটী দৃশ্যে "হার্লি" § নামক একজন সাহেব—"রতনরায়" ¶ নামক একজন বৃদ্ধকে যেমন মুষ্ট্যাঘাত করিতে যাইবেন,—অমনি "হার্লির" অঙ্গুরীয়ের সহিত জড়াইয়া গিয়া একেবারে বৃদ্ধ "রতনরায়ের" পাকা শ্মশ্রু বাব্‌রিচুল খুলিয়া আসিল। সে দৃশ্যটী অত্যন্ত উত্তেজনাকারী; দর্শকবৃন্দ অভিনয়-ব্যাপারে—ঘটনা-বৈচিত্র্যে মন্ত্রমুগ্ধবৎ বসিয়াছিলেন। অকস্মাৎ এরূপ দুর্ঘটনায় কেহ কিছু কথা কহিলেন না। যাঁহারা রঙ্গমঞ্চে সে সময় আবির্ভূত হইয়াছিলেন—(সে প্রায় তের-চৌদ্দজন লোক)—তাঁহারা কোনও রকমে "রতনরায়কে" ঘেরিয়া দাঁড়াইয়া পুনরায় মাথার চুল পরিধান করিবার অবকাশ দিলেন। এমন সময় তাহারই মধ্য হইতে একজন সৈনিক-বেশধারী অভিনেতা—ষ্টেজ Dull যাইতেছে মনে করিয়া (Extempore) বলিয়া উঠিলেন—"শালা বুড়ো! এখানে পরচুল পরে চালাকী ক'র্ত্তে এসেছ?" দর্শকবৃন্দ মজার কথা শুনিয়া হো-হো শব্দে হাসিয়া উঠিলেন বটে; কিন্তু বুঝিয়া দেখুন,—এমন উত্তেজনাকারী দৃশ্যটী কি ভাবে মাটী হইল! ইহার পর খুব ভাল ভাল বক্তৃতা কিম্বা ঘটনা থাকিলেও—পূর্ব্বের ন্যায় কিছুতেই আর সে দৃশ্য জমিল না।

অভিনেতা দুই শ্রেণীর আছে; অবৈতনিক এবং ব্যবসায়ী (Amateur

‡ ক্ষীরোদ প্রসাদের উপন্যাস—গ্রন্থকার কর্ত্তৃক নাটকাকারে পরিবর্ত্তিত।

§ ভূমিকার অভিনেতা—স্বর্গীয় জিতেন্দ্র রায়।

¶ ভূমিকার অভিনেতা—শ্রীহরিদাস চট্টোপাধ্যায় (গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এণ্ড্ সন্সের অন্যতম স্বত্বাধিকারী)।

and Proffessional)। কেহ কেহ সখ করিয়া কলাবিদ্যার রসাস্বাদন করিতে এবং আমোদ-প্রমোদের জন্য অভিনয় শিক্ষা করেন এবং অভিনেতা হন,—কেহ বা জীবিকা অর্জ্জনের জন্য নট-কার্য্যে জীবন উৎসর্গ করেন। অবৈতনিক অভিনেতৃগণ,—যাঁহারা "ন-মাসে ছ-মাসে" কখনও এক-আধ রাত্রি জাগরণ করিয়া অভিনয় করেন,—অভিনয়-কার্য্যে তাঁহাদের স্বাস্থ্যভঙ্গের কোনরূপ আশঙ্কা নাই বলিলেও চলে; কিন্তু ব্যবসায়ী অভিনেতৃগণ,—যাঁহাদের প্রায় প্রত্যহই রাত্রিজাগরণ করিতে হয়,—তাঁহাদিগের আত্মরক্ষা এবং শরীর রক্ষার জন্য অনেকগুলি সুনিয়ম এবং বিধি-ব্যবস্থা মানিয়া চলা উচিত। যে কোনও কারণেই হউক্—রাত্রিজাগরণে যে মনুষ্যের দেহভঙ্গ হয়, সে বিষয়ে তিলমাত্র সন্দেহ নাই। স্বভাবতঃই রাত্রিজাগরণে মনুষ্যদেহে ধীরে ধীরে বিষের (Slow-poison) সঞ্চার হয়; সুতরাং সেই বিষের প্রভাব যথাসম্ভব নষ্ট করিবার যদি চেষ্টা না করা যায় এবং তাহার উপর অন্যান্য অত্যাচারে বিষের মাত্রা যদি আরও বাড়াইতে থাকা যায়,—তাহা হইলে রক্ত-মাংস-নির্ম্মিত মনুষ্যদেহ কত দিন স্থায়ী হওয়া সম্ভব?

রাত্রি জাগরণ

অতএব প্রথমতঃ সাধ্যমত চেষ্টা করা কর্ত্তব্য—যাহাতে রাত্রি থাকিতে থাকিতে আপনার শয্যায় আরাম করিয়া নিদ্রামগ্ন হইতে পারা যায়। আমাদের দেশে—বিশেষতঃ বাঙ্গালী বাবুরা—কাজ-কর্ম্মশেষে এবং কঠোর পরিশ্রমের পর যথার্থ কেমন করিয়া সম্পূর্ণ বিশ্রাম (Perfect rest) লইতে হয়—তাহা জানেন না। পাঁচ-সাত-দশজনে বসিয়া হৈ হৈ করিয়া বাজে কথা কহিয়া বিশেষতঃ গভীর রাত্রে "আড্ডা দেওয়াকে" বিশ্রাম করা বলে না। থিয়েটারের রিহার্স্যাল্ অথবা অভিনয়-কার্য্যের পর এইরূপভাবে অযথা রাত্রিজাগরণ

করিয়া আমাদের দেশের অভিনেতৃগণ নিজ নিজ স্বাস্থ্যের পরকাল খাইতেছেন।

দিবানিদ্রা শরীরের পক্ষে মহা অপকারী; সুতরাং দিবাভাগে নিদ্রা যত অল্প হয় ততই মঙ্গল। দ্বিপ্রহরের ভিতর স্নানাহার করিয়া বেলা চারিটা পর্য্যন্ত নিদ্রায় বিশ্রাম লাভ করিলে—দেহ অনেকটা সুস্থ থাকা সম্ভব। কিন্তু রাত্রি চারিটা হউক্ অথবা পাঁচটা হউক্, শেষ রাত্রে অন্ততঃ এক ঘণ্টা যদি ঘুমাইতে পারা যায়, তাহা হইলে রাত্রিজাগরণ-জনিত দেহের গ্লানি অনেক পরিমাণে নিবারণ করা যাইতে পারে। তবে প্রাতঃকাল আটটা পর্য্যন্ত অভিনয়-কার্য্য করিতে হইলে—দিবানিদ্রা ভিন্ন গত্যন্তর কি? কিন্তু তাহা হইলেও—সপ্তাহে অন্ত চারি রাত্রে নিদ্রার যথেষ্ট সময় পাওয়া যায়।

প্রত্যেক অভিনেতার কর্ত্তব্য—মাদক-দ্রব্য বিষবৎ বর্জ্জন করা। ইহাতে শুধু স্বাস্থ্যহানি নহে—অভিনয়-কার্য্যেও বিশেষ ব্যাঘাত ঘটে। সুরাপান—গঞ্জিকাসেবন প্রভৃতি দুষিত কারণে অভিনেতার চেহারা বিকৃত হইয়া যায়; চক্ষু কোটরপ্রবিষ্ট হয়, গলার স্বর ভঙ্গ হইতে থাকে,—মুখ কালিমাময় বিবর্ণ হইয়া পড়ে;

মাদকতা

ক্রমে ক্রমে অকালে দাঁত পড়িতে—চুল পাকিতে আরম্ভ হয়;—স্মরণশক্তির হ্রাস হয়, দেহে ভীষণ দুর্ব্বলতা আসিয়া আশ্রয়-গ্রহণ করে। শুনিতে পাওয়া যায়, "অমুক ব্যক্তি নেশা না করিলে আদৌ অভিনয় করিতে পারেন না!" ইহা সম্পূর্ণ মিথ্যাকথা। মাদক-দ্রব্য-সেবনে মস্তিষ্কের বিকার উপস্থিত হয়। ভালরূপ অভিনয় করিতে হইলে মস্তিষ্ক শীতল রাখিতে হয়, মেজাজ খুব নরম রাখিতে হয়। নিজদেহ সম্পূর্ণ নিজের আয়ত্তের মধ্যে রাখিয়া রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইলে—তবে সর্ব্বাঙ্গসুন্দর অভিনয়

করিতে পারা যায়। মাথার ভিতর যদি গোলযোগ ঘটিতে থাকিল, হস্ত-পদাদি অষ্ট অঙ্গ যদি অবাধ্য ভৃত্যের ন্যায় শাসনের বাহিরে চলিয়া গেল, তাহা হইলে শ্রেষ্ঠ অভিনেতা কেমন করিয়া সুন্দররূপে অভিনয় করিতে পারেন, তাহা ত' বুঝিতে পারি না। সে অভিনয়—কোনরূপে দর্শকবৃন্দের চক্ষে ধূলিমুষ্টি নিক্ষেপ করিয়া "চেঁচিয়ে-মেচিয়ে হাত-পা নেড়ে কাজ সারা" মাত্র। আর দর্শকবৃন্দ যদি বুঝিতে পারেন, পূর্ণব্রহ্ম ভগবানের অবতার "শ্রীরামচন্দ্র"—"খাঁটি খাইয়া" অথবা "হুইস্কি টানিয়া" সীতাকে বনবাস দিবার উদ্যোগ করিতেছেন এবং একটু একটু টলিতে-ছেন—তাহা হইলেই অস্থির ব্যাপার! যত ভালই অভিনয় করুন না কেন, সেইখানে অভিনয়ের আদ্যশ্রাদ্ধ হইল আর কি! তাঁহার ত' দুর্নাম হইলই; সঙ্গে সঙ্গে দলের দুর্নাম—রঙ্গালয়ের দুর্নাম—অভিনয়েরও দুর্নাম! গঞ্জিকা, সিদ্ধি অথবা ঐ শ্রেণীর "শুখো নেশাতেও" ক্ষতি কিছু কম নয়। ইহাতেও মস্তিষ্কের বিকৃতি উৎপাদন করে। বুকের ভিতর ঢিব্ ঢিব্ করে,—গলা শুকাইয়া যায়; সুতরাং আপন ইচ্ছামত ভাল করিয়া অভিনয়ও করিতে পারা যায় না। চীৎকার করিলে স্বর বিকৃত হইয়া যায়;—যথাযোগ্য অঙ্গচালনা করিতে পারা যায় না; দর্শকবৃন্দের প্রতি চাহিয়া দেখিলে—হৃদয়ে আতঙ্ক উপস্থিত হয়। যাঁহারা অহিফেন-সেবী,—তাঁহারা ত' সকল কাজের বাহিরে গিয়া পড়েন; তাঁহাদের দ্বারা অভিনয়-কার্য্য কোন ক্রমেই সম্ভবপর নয়। তাঁহারা নয়ন মুদ্রিত করিয়া কেবল হুঁকার নলে মুখটী সংলগ্ন করিয়া একস্থানে ধীর-গম্ভীর হইয়া বসিয়া থাকিতে পাইলে আর কিছুই চাহেন না। অভিনেতৃগণের —বিশেষতঃ যাঁহারা ব্যবসায়ী (অর্থাৎ অর্থোপার্জ্জনের জন্য অভিনয়-কার্য্য করেন, তাঁহাদের) মাদক-দ্রব্য বর্জ্জনের সঙ্গে সঙ্গে নিজ নিজ রীতি-চরিত্রের প্রতি বিশেষরূপে লক্ষ্য রাখা কর্ত্তব্য। দশ টাকা উপার্জ্জন

গ্রন্থকার-প্রণীত মিনার্ভা থিয়েটারে অভিনীত—"পেলারামের স্বদেশিতা" নাটকে—"ছোট সাহেবের" ভূমিকায়—বঙ্গরঙ্গমঞ্চের অন্যতম নবযুগ-প্রবর্ত্তক স্বনামধন্য অভিনেতা, অভিনয়-শিক্ষক,—ছায়াচিত্রের খ্যাতনামা প্রযোজক ও নাট্যশিল্পী শ্রীনরেশচন্দ্র মিত্র। উক্ত ছোট সাহেবের ভূমিকায় ইহাঁর অভিনয় দেখিয়া সুপ্রসিদ্ধ ইংরাজ সমালোচক মিঃ গর্ডন এস, ডাইস্-কীল, বিলাতী "Looker on" পত্রিকায় লিখিয়াছিলেন :—"He played his part well, so well, in fact, that I turned to my friend & said, "Is he really a Sahib in private life ?"

করিব বলিয়া যদি রঙ্গালয়ে প্রবেশ করেন,—বিশ টাকা সেই স্থানের মাহাত্ম্যে যাহাতে ব্যয় না হয়—সেটা লক্ষ্য করা ভাল নয় কি? কলাবিদ্যার উৎকর্ষসাধন করিতে যাওয়াই যদি সাধারণ রঙ্গালয়ে নাম লেখানোর উদ্দেশ্য হয়, তাহা হইলে "অবিদ্যা" হইতে আপনাকে শত হস্র যোজন দূরে রাখাই বুদ্ধিমান ও বিবেচকের কার্য্য। জগতে লোভন নাই কোথায়? হাতের পাশে টাকার তোড়া পড়িয়া াকিলেই যে চৌর্য্যবৃত্তি অবলম্বন করিতে হইবে, এমন ত' কোনও কথা নাই। আপনার মনুষ্যোচিত গাম্ভীর্য্যটুকু বজায় রাখিয়া, মস্তিষ্ক ঠিক াখিয়া চলিতে পারিলে পতনের কোনও সম্ভাবনা নাই। কর্ম্মস্থলে কর্ত্তব্যপরায়ণ কর্ম্মচারীর মত আচরণ করিলে সকল দিকেই মঙ্গল।

য়ুরোপে ব্যবসায়ী রঙ্গালয়ের কতকগুলি নিয়মাবলী পাঠকবর্গের নিমিত্ত এই স্থানে উদ্ধৃত করিয়া দিলাম।

বিলাতী রঙ্গালয়ের নিয়মাবলী

১। অভিনেতৃগণ মহলা কিম্বা অভিনয়ের সময় টুপি মাথায় দিয়া সাজ-ঘরে প্রবেশ করিতে পাইবেন না, কিম্বা উচ্চৈঃস্বরে কথা কহিতে পাইবেন না। শান্ত, ধীর-গম্ভীরভাবে তাঁহারা সাজ-ঘরে গিয়া জমায়েৎ হইবেন,—পরে রঙ্গমঞ্চের ভৃত্য আসিয়া আবশ্যকমত তাঁহাদের রঙ্গমঞ্চে আবির্ভাবের সময় ডাকিয়া দিবে। অধ্যক্ষ-মহাশয়ের নিকট (অভিনেতা অথবা অভিনেত্রী) কেহই অভিনয়-কার্য্যের সময় কোন কারণেই যাইতে পারিবেন না, অথবা কোনও বিষয়ের নালীশ করিতে পারিবেন না। এই নিয়ম ভঙ্গ করিলে এক শিলিং (অর্থাৎ প্রায় এক টাকা) জরিমানা।

২। প্রম্‌টার মহলার নির্দ্দিষ্ট সময়ের কথা সকলকে জ্ঞাত করাইবেন এবং প্রত্যেক অভিনেতা অথবা অভিনেত্রী তাঁহার নিকট হইতে জানিয়া

লইবেন,—কখন বা কোন্ সময়ে মহলা দিবার জন্য আসিতে হইবে।

৩। মাদক-দ্রব্য সেবনের জন্য মহলায় অনুপস্থিত অভিনেতা মাত্রেরই এক সপ্তাহের বেতন জরিমানা দিতে হইবে। অথবা কর্তৃপক্ষগণের ইচ্ছামত রঙ্গালয় হইতে তাঁহার কর্ম্মচ্যুতিও ঘটিতে পারে।

৪। রঙ্গমঞ্চে যথাসময়ে আবির্ভূত হইতে বিলম্ব করিলে পাঁচ শিলিং জরিমানা।

৫। প্রত্যেক মহলায় কর্তৃপক্ষের আদেশমত অভিনেতা এবং অভিনেত্রীগণকে যথাসময়ে উপস্থিত হইতে হইবে। সাজ-ঘরের ঘড়ী অথবা প্রম্‌টারের ঘড়ী দেখিয়া (তাহারই সময়মত) কার্য্য করিতে হইবে। প্রথম ডাকে মাত্র দশ মিনিট সময়ের তফাৎ হইলে কিছু বলা হইবে না। বিলম্ব হইলে প্রত্যেক দৃশ্যে দুই শিলিং করিয়া জরিমানা; অর্থাৎ একটী দৃশ্যে যথাসময়ে বাহির হইতে যদি বিলম্ব হয়, তাহা হইলে অভিনেতার দুই শিলিং জরিমানা, দুইটী দৃশ্যে চারি শিলিং, তিনটী দৃশ্যে ছয় শিলিং, ইত্যাদি।

৬। আপনার ভূমিকা পাঠ করিবার জন্য অথবা দেখিয়া লইবার জন্য যতটা সময় দেওয়া হয়, তাহা ছাড়া যদি কেহ অধিক সময় গ্রহণ করেন, তাহা হইলে তাহার দশ শিলিং জরিমানা।

৭। অভিনয়-কালে কেহ যদি নিজের রচনা ব্যবহার করেন, অথবা নাটকে অনুল্লিখিত অন্যায় রসিকতা করিয়া ফেলেন, অথবা কোনরূপ অসভ্য কথা উচ্চারণ করেন,—তাঁহার দশ শিলিং জরিমানা।

৮। দৃশ্যপটের পশ্চাদ্ভাগে কোনও অভিনেতা বা অভিনেত্রী অভিনয়-কার্য্যের বিঘ্ন উৎপাদন করিয়া উচ্চৈঃস্বরে কথাবার্ত্তা কহিলে, তাঁহার দশ

শিলিং জরিমানা। প্রত্যেক অভিনেতা বা অভিনেত্রী, (যাঁহাকে প্রথম অঙ্কে অভিনয় করিতে হইবে, তিনি) সাজ-সজ্জা পরিচ্ছদাদি পরিধান করিয়া অভিনয় আরম্ভের দশ মিনিট পূর্ব্বে সাজঘরে প্রস্তুত হইয়া থাকিবেন। দ্বিতীয় অঙ্কে যাঁহাকে অভিনয় করিতে হইবে,—তিনি প্রথম অঙ্ক শেষ হইলে ঐ ভাবে সজ্জিত থাকিবেন। এইরূপ সকলকে প্রত্যেক অঙ্কের আরম্ভের পূর্ব্বে প্রস্তুত থাকিতে হইবে। যাঁহাদের শেষের দুই অঙ্কে অভিনয় করিতে হইবে না, তাঁহারা প্রহসন অভিনয় করিবার জন্য ঐ ভাবেই সাজ-সজ্জা করিতে আরম্ভ করিবেন। পরিচ্ছদাদি পরিবর্ত্তনের জন্য দশ মিনিট মাত্র সময় দেওয়া হইবে। এই নিয়মের কোনরূপ ব্যতিক্রম করিলে দশ শিলিং জরিমানা।

৯। প্রত্যেক অভিনেতা ও অভিনেত্রীর সাজ-সজ্জা অধ্যক্ষের দ্বারা নির্দ্ধারিত ও নির্ব্বাচিত হইবে। অধ্যক্ষের বিনানুমতিতে কেহ যদি পোষাকের কোনরূপ পরিবর্ত্তন করেন—অথবা নির্ব্বাচিত পরিচ্ছদ পরিধান করিতে অসম্মত হন,—তাহা হইলে তাঁহার দশ শিলিং জরিমানা।

১০। প্রম্‌টার যদ্যপি আপনার কর্ত্তব্য পালন করিতে কিম্বা রঙ্গালয়ের নিয়ম-লঙ্ঘন অপরাধে অপরাধী কোনো অভিনেতা বা অভিনেত্রীর জরিমানা আদায় করিতে অবহেলা করেন,—তাহা হইলে তাঁহারও দশ শিলিং জরিমানা।

১১। অধ্যক্ষ যাঁহাকে যে ভূমিকা অভিনয় করিতে বলিবেন, তাঁহাকে অবিচারে সেই ভূমিকাই অভিনয় করিতে হইবে। অন্যথা করিলে দশ শিলিং জরিমানা অথবা কর্ম্মচ্যুতি।

১২। রঙ্গালয়ভুক্ত কোন ব্যক্তিই অধ্যক্ষের বিনা অনুমতিতে রঙ্গালয়ের কোনও নাটকের পাণ্ডুলিপি অথবা কোনও সঙ্গীত-পুস্তক

লইয়া যাইতে অথবা নকল করিতে পাইবেন না। যদি করেন—তাহা হইলে তাঁহার পাঁচ পাউণ্ড (অর্থাৎ পঁচাত্তর টাকা) জরিমানা।

১৩। কোনও অভিনেতা বা অভিনেত্রী যদি অভিনয়-রাত্রে নির্ব্বাচিত নাটক ভিন্ন অপর কোনও নাটকের কোনও গীত গাহেন কিম্বা নির্ব্বাচিত নাটকের কোনও অংশ আপন ইচ্ছামত বাদ দেন, তাহা হইলে তাঁহার এক সপ্তাহের বেতন জরিমানা।

১৪। যদি কোনও অভিনেতা বা অভিনেত্রী অধ্যক্ষ-কর্ত্তৃক পরিত্যক্ত নাটকের কোনও অংশ অভিনয়কালে আবৃত্তি করেন, তাহা হইলে তাঁহার দশ শিলিং জরিমানা।

১৫। রঙ্গালয়-সংশ্লিষ্ট কোনও ব্যক্তি যদি অভিনয়-রাত্রে রঙ্গালয়ে উপস্থিত না হন, তাহা হইলে তাঁহার দশ শিলিং জরিমানা অথবা অধ্যক্ষের আজ্ঞানুযায়ী কর্ম্মচ্যুতি হইবে।

১৬। যদি কোনও অভিনেতা বা অভিনেত্রী অসুস্থতা-নিবন্ধন অভিনয়-রাত্রে অথবা মহলার সময় যোগদান করিতে অশক্ত হন, তাহা হইলে অধ্যক্ষের নিকট চিকিৎসকের নিদর্শন-পত্রের সহিত একখানি পত্র পাঠাইতে হইবে। সেই পত্র অধ্যক্ষের এমন সময় হস্তগত হওয়া আবশ্যক, যাহাতে তিনি তাঁহার স্থানে অন্য এক ব্যক্তিকে তাঁহার ভুমিকা অভিনয়ার্থ প্রস্তুত করাইতে পারেন। ক্রমাগত অসুখের জন্য কেহ যদি উপর্য্যুপরি অনুপস্থিত হইতে থাকেন, তাহা হইলে অধ্যক্ষ ইচ্ছানুযায়ী তাঁহাকে কর্ম্মচ্যুত করিতে পারিবেন। অনুপস্থিতি-বিজ্ঞাপন এবং চিকিৎসকের নিদর্শন-পত্র পাঠাইতে কেহ যদি অবহেলা করেন,—তাহা হইলে অধ্যক্ষ বুঝিবেন যে, সে ব্যক্তি কর্ম্ম করিবেন না। অসুস্থ ব্যক্তির অনুপস্থিতি-কালের বেতন দেওয়া অথবা না দেওয়া অধ্যক্ষের সম্পূর্ণ ইচ্ছাধীন।

১৭। কোনও অভিনেতা বা অভিনেত্রী রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইয়া অভিনয়-

কালে দর্শকবৃন্দকে কোনও কারণেই সম্বোধন করিতে পারিবেন না। এই নিয়মের ব্যতিক্রম করিলে এক সপ্তাহের বেতন জারমানা অথবা কর্ম্মচ্যুতি।

১৮। রঙ্গালয়-সংশ্লিষ্ট কোনও ব্যক্তি রঙ্গালয়ে কোনও রকম বিরক্তিজনক কাজ করিলে তাঁহার এক সপ্তাহের বেতন জরিমানা কিম্বা অধ্যক্ষের ইচ্ছানুযায়ী কর্ম্মচ্যুতি।

১৯। যে কোনও সময়ে যে কোনও নূতন নিয়ম প্রচারিত হইবে—রঙ্গালয়ভুক্ত সকলকেই অবিচারে তাহা পালন করিতে হইবে।

২০। অভিনেতা ও অভিনেত্রী কোনও ভৃত্য অথবা দাসীকে যত্মপি রঙ্গালয়ে সঙ্গে করিয়া লইয়া আসেন,—তাহা হইলে সেই ভৃত্য বা দাসীকে কোনও কারণেই দৃশ্যপটের পশ্চাদ্ভাগে অবস্থান করিতে দেওয়া হইবে না।

২১। দৃশ্যপটের পশ্চাদ্ভাগে কেহ আপনার ছোট ছেলে-মেয়েকে রাখিতে পাইবেন না।

২২। সমস্ত অভিনেতা বা অভিনেত্রীগণ প্রম্‌টারকে আপন আপন বাটীর ঠিকানা জানাইয়া রাখিবেন।

২৩। রঙ্গালয়ে অসংশ্লিষ্ট কোনও ব্যক্তি রঙ্গমঞ্চে দৃশ্যপটের পশ্চাদ্ভাগে অধ্যক্ষের অনুমতি ভিন্ন কোনও কারণেই যাইতে পারিবেন না।

উপরোক্ত নিয়মাবলী পাঠ করিলে বেশ স্পষ্ট বুঝিতে পারা যায় যে,

দলপতির দায়ে পড়িয়া পক্ষপাতিত্ব

বিলাতী রঙ্গালয়ে অভিনেতা ও অভিনেতৃগণকে কত সাবধানে কার্য্য করিতে হয়। Business is Business,—সেখানে খাতির চলিবে না। তুমি ভাল গান গাহিতে পার,—কিম্বা তুমি খুব ভাল অভিনয় করিতে পার, অথবা তুমি খুব ভাল নাচিতে পার,—এবং তোমার নামে রঙ্গালয় লোকে

লোকারণ্য হয় বলিয়া—তুমি থিয়েটারের কর্ত্তৃপক্ষগণের উপর অযথা অত্যাচার করিতে পারিবে না। বিলাতে গুণের যেরূপ কদর করে—দোষের সেইরূপ শাস্তিও প্রদান করে। আমাদের দেশে রঙ্গালয়ে কিন্তু সবই অদ্ভুত। ব্যবসায়ী এবং সখের (উভয় দলের) নাট্য-সম্প্রদায়ে দেখিতে পাওয়া যায়,—যাঁহার যতটুকু গুণ (Qualification) —তিনি সেই পরিমাণ অথবা ওজনে কর্ত্তৃপক্ষ বেচারার প্রতি অত্যাচার করিয়া থাকেন। যাঁহাদের আবার একটু নামডাক আছে—তাঁহারা ত' দলপতি-মহাশয়ের "হাতে মাথা কাটেন।" কারণ, তাঁহারা বেশ বুঝিতে পারেন যে, "দলপতি যদ্যপি তাঁহাদের অযথা আব্দার ও অন্যায় অত্যাচার সকল অম্লানবদনে সহ্য না করেন, তাহা হইলে এখুনি অন্য থিয়েটারে চলিয়া যাইবে,—ইঁহার দল কাণা হইয়া যাইবে।" পূর্ব্বেই বলিয়াছি—সাধারণ রঙ্গালয়ে একজন নির্গুণ মূর্খ নিরক্ষর নগণ্য ব্যক্তি কোনও কৌশল বা উপায়ে যদি ভাগ্যক্রমে একটী লব্ধ-প্রতিষ্ঠা প্রতিভাশালিনী অভিনেত্রীকে হস্তগত করিতে পারেন,—তাহা হইলে নাট্য-জগতে তাঁহার পসার দেখে কে? তিনিই তখন সেই সুপারিসের জোরে নাট্য-জগতে একাধারে সেক্স্‌পীয়র্‌—গ্যারিক্‌—আর্ভিং—Manager—Proprietor প্রভৃতি সকলের আসন অধিকার করিয়া বসেন। তিনি অভিনয় করিতে ইচ্ছা করিলে প্রোপ্রাইটার প্রাণের দায়ে তাঁহাকে সর্ব্বশ্রেষ্ঠ ভূমিকা (Main Part) দিয়া থাকেন। দর্শকমণ্ডলী তাঁহার অভিনয় দেখিয়া সমস্বরে একবাক্যে নিন্দাবাদ করিতেছে,—প্রোপ্রাইটার দেখিয়া শুনিয়া—জানিয়া বুঝিয়াও "কাণে তুলো—মুখে চাবি" দিয়া বসিয়া থাকেন। উপায় কি? যদি তাঁহাকে অসন্তুষ্ট করা হয়—তাহা হইলে এখুনিই অমন একজন অভিনেত্রী হস্তান্তর হইবে। সখের থিয়েটারের অবস্থা অনেকটা ঐ রকমের বটে।

বিশেষতঃ যিনি স্ত্রী-চরিত্র অভিনয় করেন—তিনি ত' একেবারে "রোম-সম্রাট্ নেরো"! কথায় কথায় তাঁহার রাগ—মান—অভিমান। তঁ [illegible] তুষ্ট রাখিবার জন্য দলপতিকে [illegible] অর্থ ব্যয় [illegible]
একটী ছোট-খাটো গৃহস্থ সংসারের গ্রাসাচ্ছাদন বেশ সচ্ছলে চলিয়া যায়। তাহার উপর যদি তাঁহার অর্থ উপার্জ্জন করা উদ্দেশ্য হয়, তাহা হইলে ত' আরও সর্ব্বনাশ। অভিনয়-রাত্রে তিনি পলাতক হইয়া রহিলেন; অথবা আপন বাটীতে একটা "ছুতো-নতা" করিয়া দরজায় খিল আঁটিয়া বসিয়া রহিলেন। ভাবার্থ এই যে, "যদ্যপি এই সন্ধ্যার পূর্ব্বে তাঁহার পিতা-মাতা, ভ্রাতা বা পিসিমা'র হস্তে তিরিশখানি মুদ্রা না দেওয়া :হয়,—তাহা হইলে তাঁহারা তাঁহাকে আজ রাত্রে কিছুতেই অভিনয় করিতে দিতে প্রস্তুত নহেন।" এইরূপ এমন একটা প্রচণ্ড গণ্ডগোল বাধান,—যাহা মিটাইতে দলপতির প্রাণান্ত হইবার উপক্রম। এই প্রকার অসংখ্য অন্যায় আব্দার দলপতিকে বাধ্য হইয়া সহ্য করিতে হয়। এইরূপ খাতিরে আমাদের বাঙ্গালাদেশে সখের ও পেশাদারী থিয়েটার চলিতেছে। দোষ কাহারও নয়,—দোষ সম্পূর্ণ কর্ত্তৃপক্ষগণের। তাঁহারাই ত' এই রকম অত্যাচারের কোনরূপ প্রতীকার না করিয়া বরং দিন দিন আরও প্রশ্রয় দিতেছেন। অতএব, এমন অবস্থায় আমাদের দেশের রঙ্গালয়ের (বাঙ্গালা থিয়েটারের) কোনো দিকে কি উন্নতির আশা করা যাইতে পারে? সুতরাং বিলাতী থিয়েটারের মত কড়া আইন-কানুন না হইলে—এ ব্যবসায় দু' দশ বৎসর পরে আর কিছুতেই চলিবে না,—ইহা নিশ্চয়। আর একটা কথা, অভিনেতা ও অভিনেত্রীগণের সহিত প্রোপ্রাইটারের যাহা লেখাপড়া হয়, সে ত' দেখিতে পাই, কিছুই নয়। এই শুনিলাম,—অমুক অভিনেতা বা অভিনেত্রী অমুক থিয়েটারে তিন বৎসরের এগ্রিমেণ্ট্ করিয়া কার্য্যে নিযুক্ত হইয়াছেন। দুই মাস না যাইতে যাইতে শুনি বা দেখি,—

সেই অভিনেতা বা অভিনেত্রী আবার অন্য এক থিয়েটারে দিব্য যোগদান করিয়া অভিনয়-কার্য্য আরম্ভ করিয়াছেন। এ কি রকম এগ্রিমেণ্ট্ করা—তাহা ত' বুঝিতে পারি না! এখন দেখিতেছি ও বুঝিতেছি—আমাদের দেশের প্রোপ্রাইটারগণ কায়দায় না পড়িলে কিছুই করেন না। নানাকারণে—তাঁহার কর্ম্মচারীগণের গুণ বুঝিয়াও ইচ্ছা থাকিলেও সে সদ্‌গুণের প্রশ্রয় ও পুরস্কার দিয়া উঠিতে পারেন না। কুচক্রী কৌশলী ব্যক্তি চক্রান্ত ও কৌশল করিয়া যে যাহার আপন আপন কার্য্যসিদ্ধি করিয়া প্রোপ্রাইটারগণকে "আহাম্মক" বানাইয়া দিতেছেন। অথচ—যাঁহারা যথার্থ ভদ্র ও গুণবান্ ব্যক্তি—বাঙ্গালা রঙ্গালয়ের কর্ত্তৃপক্ষগণের নিকট তাঁহারা আমল পাইতেছেন না। সুতরাং ভাল লোক—কাজের লোক বাঙ্গালা থিয়েটারে ক্রমশঃ লোপ পাইতেছে ও ভবিষ্যতে বাঙ্গালা রঙ্গালয়ে "নেড়ানেড়ির" কাণ্ড ভিন্ন আর কিছুই দেখিতে পাওয়া যাইবে না।

সমিতিকে বহুদিন স্থায়ী করিতে হইলে কয়েকটী জিনিসের প্রতি বিশেষ রকম লক্ষ্য রাখা কর্ত্তব্য। প্রথমতঃ,—যতদুর সম্ভব, প্রতিবেশী

সমিতি-গঠন-প্রণালী

অথবা আত্ম-পরিজন লইয়া দল বাঁধিয়া সমিতি-গঠন করা কর্ত্তব্য। দুর-দেশস্থ কাহারও উপর নির্ভর করিয়া যদি সমিতি চালাইবার সঙ্কল্প করা হয়, তাহা হইলে তাহাতে নানাপ্রকার গোলযোগ হওয়ার সম্ভাবনা। যাঁহার সহিত সদাসর্ব্বদা দেখাসাক্ষাৎ হয়,—যাঁহাকে মনে করিলেই তৎক্ষণাৎ ডাকিয়া আনিতে পারা যায়—"পাড়া-প্রতিবেশী" হিসাবে যাঁহার উপর জোর খাটে,—অথবা সে হিসাবে যিনি সহজে চক্ষুলজ্জার খাতির এড়াইতে পারিবেন না,—সমিতিতে এরূপ লোকের সংখ্যা যত অধিক হয় ততই মঙ্গল। তবে আমি এমন কথা বলিতে চাহিনা যে, অন্য পল্লীর

ভদ্রলোক যদি সমিতিতে স্বেচ্ছায় যোগদান করিতে চাহেন,—তাঁহাকে দলভুক্ত করা উচিত নয়। দলভুক্ত হউন,—কিন্তু তাঁহার উপর সমিতির অস্তিত্ব—অথবা নাট্যাভিনয় যেন সম্পূর্ণরূপে নির্ভর না করে। তাহা হইলে তিনি যত বড় বন্ধুই হউন—আর সুহৃদ্‌ই হউন,—কোনও দিন না কোনও দিন তাঁহার দ্বারা এমন একটা গোলযোগ ঘটিতে পারে যে, যাহাতে দলের কর্ত্তৃপক্ষ বা "পরিচালক" ভদ্রমহোদয়গণ মহাব্যতিব্যস্ত হইয়া পড়িবেন। অবৈতনিক অভিনয়-সম্প্রদায়ে প্রায়ই দেখিতে পাওয়া যায়,—দলস্থ কোন সভ্য দুরদেশে (চাকুরী বা ব্যবসায় বা লেখাপড়া উপলক্ষে) রহিয়াছেন, অথচ তিনি ভাল অভিনয় করিতে পারেন বলিয়া—কর্ত্তৃপক্ষ পত্র দ্বারা তাঁহাকে একটী প্রধান ভূমিকা অভিনয়ার্থ নিয়োজিত করিয়া নিশ্চিন্ত রহিলেন। আশা,—সে ব্যক্তি ছুটী উপলক্ষে বাটী প্রত্যাবর্ত্তন করিয়া অভিনয়-রাত্রে অভিনয় করিয়া দলের সুনাম বজায় করিবেন। তাঁহার স্থলে অপর কোনও সভ্যকে সে ভূমিকা অভিনয়ের জন্য (Duplicate) প্রস্তুত করাইয়া রাখিলেন না। মহলা দিবার সময় ত' যথেষ্টই অসুবিধা হইতে লাগিল; ইহার উপর কোনও অনিবার্য্য কারণে সেই অভিনেতা যদি প্রবাস হইতে প্রত্যাবর্ত্তন করিতে না পারিলেন,—তাহা হইলে অভিনয়ে সর্ব্বদিকেই গণ্ডগোল হইল। সুদুর পল্লীগ্রামের নাট্য-সম্প্রদায়ে এইরূপ গোলযোগ প্রায়ই ঘটিয়া থাকে। তাঁহাদের মধ্যে হয়ত' অর্দ্ধেক সংখ্যা সভ্য এইরূপ সুদুর-প্রবাসী; হয়ত' বৎসরে—পূজার সময় একটীবার মাত্র বাটী আসেন। এরূপ স্থলে—উক্ত সম্প্রদায়ের কর্ত্তব্য, যাঁহারা (প্রত্যহ না হউক) অন্ততঃ প্রতি সপ্তাহে শনিবার রবিবারে মহলায় উপস্থিত হইতে পারেন—এরূপ সভ্যগণকে অভিনয়ার্থ নির্ব্বাচিত করা। অথবা এরূপ যদি হয়, সুদুর প্রবাসে একই স্থানে উক্ত সম্প্রদায়স্থ অধিকাংশ সভ্যগণ বাস করেন,—এবং তাঁহারা সেই প্রবাসে

বসিয়া সন্ধ্যার পর সকলে মিলিয়া একত্র হইয়া আপন ভূমিকা মহলা দেন—এবং ছুটীতে দেশে গিয়া দুই-একদিন সকলে মিলিত হইয়া পূর্ণ মহলা (Full Rehearsal) দিবার ব্যবস্থা করিতে পারেন,—তাহা হইলে অভিনয়ে অনেক সুবিধা হইতে পারে।

যিনি দলের "নেতা"—তাঁহার এমন কোনো না কোনো গুণ থাকা আবশ্যক—যাহাতে দলস্থ সকল ব্যক্তিই (বন্ধু হইলেও) তাঁহাকে একটু মান্য করে এবং তাঁহার কথার বশীভূত হইয়া চলে। হয় তাঁহাকে "নাট্যাভিনয়ে" দলের সকলের অপেক্ষা অধিক পারদর্শী হইতে হইবে, অথবা কেমন করিয়া পাঁচজনকে লইয়া তাহাদের তুষ্ট করিয়া সমিতির কার্য্য চালাইতে হয়—এ সম্বন্ধে তাঁহার বিশেষ রকম একটা অভিজ্ঞতা থাকা চাই। দলপতিকে যদি দলের লোক না মানিয়া চলে—তাহা হইলে পৃথিবীতে কখনও কোনও কার্য্য সাধিত হইতে পারে কি?

দলপতি

সমিতিগঠন করিয়া সঙ্গে সঙ্গে কার্য্য-নির্ব্বাহের জন্য একটা মোটামুটী নিয়মাবলী এরূপভাবে প্রস্তুত করা কর্ত্তব্য যে, কোন ভদ্রলোকের পক্ষে সে নিয়ম পালন করা কষ্টকর না হয়। নিক্তির ওজন করিয়া নিয়মপালন করিবার জন্য সভ্যগণকে বাধ্য করিবার চেষ্টা করিলে অথবা "রুদ্রমূর্ত্তি পণ্ডিত-মহাশয়ের" মত "বেতের আগায়" সকলকে নিয়ম-পালন করাইবার জন্য তৎপর হইলে,—দল ভাঙ্গিয়া যাইবার বিশেষ সম্ভাবনা। মনে করুন লিখিত নিয়মাবলীর—(Rules and Regulation) মধ্যে আছে যে—"সমিতি-গৃহে মহলার সময় কেহ হাসিতে বা কথা কহিতে পারিবেন না।" যদি কেহ একবার সে নিয়ম লঙ্ঘন করিয়া হঠাৎ উচ্চহাস্য করিয়া ওঠেন অথবা কোনও ভদ্রলোকের সহিত দুটো কথা

সমিতির নিয়মাবলী

রবীন্দ্রনাথের "গৃহ-প্রবেশ" নাটকে "যতীনের" ভূমিকায়

বঙ্গরঙ্গমঞ্চের অন্যতম নবযুগ প্রবর্ত্তক—স্বনামধন্য অভিনেতা,-

ক্ষহিয়া ফেলেন, তৎক্ষণাৎ কি তাঁহার নাম কাটিয়া তাঁহাকে বা তাঁহাদের সমিতি হইতে বিদায় করিয়া দিবার ব্যবস্থা করা উচিত? বাস্তবিক যদি মহলার সময় কেহ গোলমাল করেন,—তাঁহাকে দুটো মিষ্ট-বাক্যে বুঝানই শ্রেয়ঃ। মহলার সময় পাঁচজনে কথা কহিলে অভিনয়-শিক্ষার বিশেষ ক্ষতি হয়,—একথা তাঁহাকে ভদ্রভাবে বুঝাইয়া দিলে—তিনি কি নিরস্ত হইবেন না?

কার্য্য-নির্ব্বাহের জন্য একজন ম্যানেজার (Manager), দুইজন সেক্রেটারী এবং একজন ডিরেক্টর নির্ব্বাচিত করিয়া, পরস্পরকে পৃথক্ পৃথক্ কার্য্যভার দিলে সমিতির সকল কার্য্যই সুচারুরূপে নির্ব্বাহ হইতে পারে। ম্যানেজার অথবা সেক্রেটারী—অথবা ডিরেক্টার,—"কাগজে কলমে" নামে নামেই রহিলেন, আর সমস্ত সভ্যগণ জনে জনে সেক্রেটারী, ম্যানেজার, ডিরেক্টার হইয়া সমিতিতে সকল কার্য্যেই এবং সকল কথাতেই হস্তক্ষেপ আরম্ভ করিলেন;—এরূপ ব্যাপার হইলে—সে সমিতির পরমায়ু বৎসরের অধিকও পৌঁছায় না। যোগ্যব্যক্তি দেখিয়া সম্মান করিব বলিয়া, মানিয়া চলিতে প্রতিশ্রুত হইয়া তবে যোগ্যজনকে যোগ্যপদে যখন সকল সভ্য একমত হইয়া স্বেচ্ছায় প্রতিষ্ঠিত করিয়াছেন, তখন কার্য্যক্ষেত্রে তাঁহাদের কার্য্যে হস্তক্ষেপ অথবা অনধিকার চর্চ্চা করিবার প্রয়োজন কি? বিবাদ-বিসম্বাদ অথবা তাঁহাদের সম্মানে আঘাত না করিয়া—উক্ত অবৈতনিক কর্ম্মচারীগণকে তাঁহাদের দোষ বা ভুল দেখাইয়া যদি ভদ্রভাবে সে দোষ বা ভুলের প্রতীকার করিবার চেষ্টা করা যায়, তাহা হইলে অনেকটা সুফল হওয়া সম্ভব নয় কি?

কার্য্য-নির্ব্বাহক

সমিতির আর একটী প্রধান নিয়ম থাকা উচিত যে, কোনও সভ্য অনুরোধে অথবা খাতিরে পড়িয়া অন্য কোনও সমিতির অভিনয়ে

যোগদান না করেন। এক দলে নাম লিখাইয়া অপর দলে অভিনয় করিয়া বেড়াইলে অভিনেতারও দুর্নাম ঘটে এবং উভয় দলেরই শৃঙ্খলা থাকে না। এরূপ অভিনেতা হাজার ভাল অভিনয় করুন—তথাপি তাঁহাকে দলভুক্ত করা কর্ত্তব্য নয়। আমি এরূপ সহস্র সহস্র দৃষ্টান্ত দেখিয়াছি। কোনও পল্লীতে কতক-

সমিতির সভ্যের অপর দলে অভিনয়

গুলি ভদ্রলোক একটি অবৈতনিক সম্প্রদায় গঠিত করিলেন। অভিনয় সর্ব্বোৎকৃষ্ট করাইবার জন্য—তিনি এ পাড়া সে পাড়া—এ দেশ ও দেশ,—নানাস্থান হইতে ভাল ভাল অভিনেতা সংগ্রহ করিয়া একবার অভিনয় করিয়া খুব "বাহবা" লইলেন। তাহার পর—দু'দিন না যাইতে যাইতে শুনিলাম,—"ও পাড়ার অমুক—যিনি নায়ক অথবা নায়িকা সাজিয়াছিলেন,—তাঁহাকে আর পাওয়া গেল না; সুতরাং অভিনয় বন্ধ হইয়া দল উঠিয়া গিয়াছে।" এরূপ করিয়া লাভই বা কি? পরের চাহিয়া—ভিক্ষা করিয়া—একদিন দু'দিনের জন্য "জুড়ি চড়িয়া" নবাবী করা ভাল, না, নিজের রোজগারের পয়সায় "থার্ড্" ক্লাশ্ গাড়ীতে চড়িয়া চিরদিন মোটা চালে চলা ভাল? কিম্বা ক্ষমতা না হইলে, পায়ে হাঁটিয়া বেড়ানই যুক্তিসঙ্গত? অবৈতনিক সম্প্রদায়ে এমন এক-একটী অভিনেতা দেখিতে পাওয়া যায়, যাঁহাদের "অভিনয়-পাগ্লা" (Theatre-mania)—বলিলেও অত্যুক্তি হয় না। নানাপুষ্পবিহারী পরিমললুব্ধ অলিকুলের ন্যায়—ইঁহারা সর্ব্বত্র অভিনয় করিয়া বেড়ান। এক সম্প্রদায়ে ধৈর্য্য অবলম্বন করিয়া (steadily) ইঁহারা কিছুতেই থাকিতে পারেন না। যেখানে একটী নূতন দল বসিবে, অমনি সেইখানে ইঁহাদের মূর্ত্তি বিরাজমান। এই সকল "আড্ডা-ঘাঁটা" সৌখীন অভিনেতৃ-প্রবরগণ মনে করেন,—এটা বুঝি বড় পৌরুষের কাজ! বস্তুতঃ,

এইরূপ লোক দলে থাকিলে—দল ভাঙ্গিয়া যাওয়ার যথেষ্ট সম্ভাবনা আছে! এ প্রকার অভিনেতা সর্ব্বতোভাবে বর্জ্জনীয়। কোনও কারণেই এরূপ অভিনেতাকে দলে যোগদান করিতে দেওয়া কর্ত্তব্য নয়।

অতএব, সমিতিগঠন করিবার সময় সভ্যগণের অভিনেতৃ-নির্ব্বাচন করাই বড় কঠিন ব্যাপার। "আড্ডা-ঘাঁটা" লোক দলে যত না থাকে, ততই মঙ্গল। অবৈতনিক সম্প্রদায়ের আর এক বিপদ,—"স্ত্রী-চরিত্র" অভিনয়ের জন্য যাহাকে তাহাকে খোসামোদ করা! পূর্ব্বেই বলিয়াছি,

অভিনেতৃ নির্ব্বাচন

—এই স্ত্রী চরিত্র অভিনয়েই যত গণ্ডগোল বাধে। যাঁহাকে স্ত্রী-চরিত্র মানায়,—যিনি হয়ত' একটু গাহিতে পারেন—অথবা বামাকণ্ঠে একটু বক্তৃতা করিতে পারেন,—তিনি খোসামোদ এবং তৈলমর্দ্দনে এরূপ গরম হইয়া উঠেন যে, তাহার "আঁচে" দলের সকলের প্রাণ ওষ্ঠাগত। এ দায় সহ্য করিতেই হইবে,—না হইলে উপায় কি? যে গরু দুধ দিবে, তাহার একটু আধটু চাট্‌ না সহিলেই বা চলিবে কেন? এ স্থলে দলপতির একটু কৃতিত্ব থাকিলে,—একটু গাম্ভীর্য্য, একটু "রাশভারি" থাকিলে, বোধ হয় ততটা ক্লেশভোগ করিতে হয়না। তবে ইহা বিশেষরূপে লক্ষ্য রাখিতে হইবে যে, স্ত্রী চরিত্র উৎকৃষ্টরূপে অভিনয় করাইবার জন্য একটা "চরিত্রহীন নেশাখোর ইতর-ঘেঁসা হতভাগা ছোক্‌রা" দলের মধ্যে আসিয়া না পড়ে। এ ক্ষেত্রে যদি দলভুক্ত কোনও ভদ্র শিক্ষিত যুবকের দ্বারা সেই স্ত্রী-চরিত্র "মোটামুটী" রকমেও অভিনীত হয়,—সেটা বরং সহস্রগুণে প্রার্থনীয়। সেই ভদ্র যুবককে লইয়া একটু অধ্যবসায়ের সহিত প্রত্যহ স্ত্রী-চরিত্র অভিনয়ের মহলা দেওয়া হইলে, সকল দিকেই মঙ্গল। নতুবা যদি ক্ষমতা হয়,—

তাহা হইলে "স্ত্রী-চরিত্র" অভিনয় করাইবার জন্য বেতন দিয়া লোক রাখিলে সকল দিকেই নিরাপদ।

দিবারাত্রি "নেশার-আড্ডার" মত সমিতি-গৃহ খুলিয়া রাখা কোন মতেই যুক্তিসঙ্গত নহে। তাহাতে অনেক কুফল ফলিবার সম্ভাবনা।

সমিতি-গৃহে সমবেতের সময়

সুকুমারমতি বালকগণ যদি এইরূপ সমিতিতে যোগদান করে, তাহা হইলে তাহাদের লেখা-পড়ার বিশেষ ক্ষতি হয়। তাহারা স্কুল পালাইয়া বেলা দ্বিপ্রহরে সমিতি-গৃহে আসিয়া যদি আপনার ইহকাল নষ্ট করে, তাহা হইলে লোকে সমিতির কর্ত্তৃপক্ষগণেরই বদনাম দিবে। সুতরাং, একটা অবসর-উপযোগী নির্দ্দিষ্ট সময়ের ভিতর সমিতি-গৃহ সভ্যগণের জন্য উন্মুক্ত রাখাই বিধেয়। বেলা পাঁচটা হইতে রাত্রি দশটা পর্য্যন্ত প্রত্যহ সমিতি খোলা থাকা উচিত। ছাত্রগণ যদি ইহাতে যোগদান করেন—তাহা হইলে তাঁহারা সন্ধ্যা সাতটার পূর্ব্বেই যাহাতে স্ব স্ব গৃহে ফিরিয়া পড়াশুনায় মনোনিবেশ করেন,—সে বিষয়ে কর্ত্তৃপক্ষগণের বিশেষ লক্ষ্য রাখা আবশ্যক। আর রাত্রি দশটার পর সমিতি-গৃহে বসিয়া বসিয়া বাজে গল্প করিয়া প্রত্যহ রাত্রি বারটা একটা বাজাইয়া গৃহে যাওয়া কাহারও কর্ত্তব্য নয়। এ সমস্ত নিয়ম যাহাতে যত্নসহকারে পালিত হয়,—নেতৃগণ সে বিষয়ে যেন বিশেষ লক্ষ্য রাখেন।

সভ্যগণ মাত্রেই সমিতি-পরিচালন-ব্যয়ের জন্য প্রতি মাসে যথাসাধ্য

সমিতি পরিচালনের অর্থ

কিছু চাঁদা দিলে—ইহার স্থায়িত্ব সম্বন্ধে আর কোনও গোলমাল থাকে না। দশের লাঠী একের বোঝা! সুতরাং "দশে মিলে করি কাজ, হারি জিতি নাহি লাজ।" পয়সা সকলেরই দেওয়া উচিত,—তাহা হইলে দিন দিন সমিতির উন্নতি-সাধন

করা যাইতে পারে। একজন বড়লোক ধরিয়া কত দিন চলে? মানুষের সখ্ কিছু চিরদিন থাকেনা; বড়লোকের আজ সখ্ হইয়াছে,—তাই তোমার সমিতির জন্য একেবারে পাঁচ শত টাকা দান করিলেন। কাল তাঁহার সখ ফুরাইয়া গেলে—মাথা খুঁড়িলেও তাঁহার নিকট হইতে একটী টাকা চাঁদাও আদায় করিতে পারিবে না। তাহা হইলে ত' সমিতি সেই দিনই উঠাইয়া দিতে হয়; সুতরাং সকলেরই কিছু কিছু চাঁদা দিয়া,—সমিতির তহবিল পূর্ণ না হউক,—"ভারি" করিয়া রাখা আবশ্যক।

সমিতির যিনি কোষাধ্যক্ষ অথবা আয়ব্যয়ের হিসাব করেন এবং সভ্যগণের নিকট হইতে চাঁদা সংগ্রহ করেন,—সমিতির স্থায়ীত্ব তাঁহারই উপর সম্পূর্ণরূপে নির্ভর করে। প্রত্যেক মাসে প্রত্যেক সভ্যের নিকট হইতে তাঁহার তাগাদা করিয়া চাঁদা সংগ্রহ করা কর্ত্তব্য। এমন হয়ত' অনেক সভ্য আছেন (যদিও তাঁহাদের সংখ্যা অতি অল্প), যাঁহাদের নিকট হইতে চাহিতে হয়না,—অর্থাৎ তাঁহারা ঠিক মাসের শেষেই বা যথাসময়ে নিয়মিতরূপে চাঁদা দিয়া থাকেন। কিন্তু বাঙ্গালী—সকল সময়ে সে কর্ত্তব্যটুকু ঠিক ওজন করিয়া পালন করিতে পারেন না। ভদ্রলোক আলস্যবশতঃই হউক্ অথবা "আপাতত টানাটানি" বুঝিয়াই হউক্—হয়ত' এক মাসের চাঁদা বাকী রাখিলেন; তাগাদা না হওয়াতে দ্বিতীয় মাসেরটীও বাকী পড়িল,—ক্রমে তৃতীয় মাস,—ক্রমে চতুর্থ; এইরূপে মাসকতক বাকী পড়াতে "ভিজা কম্বল ভারি হইয়া উঠিল";—তখন সত্যই তাঁহার পক্ষে সে টাকা দেওয়া বড়ই কষ্টকর হইয়া দাঁড়াইল। সমিতির কর্ত্তৃপক্ষগণ তখন তাগাদা আরম্ভ করিলেন। কারণ ইহা "Debt of honor",—ইহাতে নালীশ চলেনা। আর বাঙ্গালী টাকা কড়ির বিষয়ে "অনার-টনারের" বড় ধার ধারেন না। চাঁদা বাকী পড়াতে এবং তাগাদার হাত হইতে নিস্কৃতি লাভের জন্য বেচারী অগত্যা তখন সমিতির

সহিত সংস্রব ত্যাগ করিলেন। অতএব দেখুন—এইরূপে যদি সভ্যের সংখ্যা ক্রমশঃ হ্রাস হইতে থাকে—তাহা হইলে সমিতি কয়দিন স্থায়ী হওয়া সম্ভব ? সুতরাং কার্য্য-নির্ব্বাহকগণের বিশেষ দৃষ্টি রাখা আবশ্যক—যেন, কোন মতেই কাহারও নিকট কোনও মাসের চাঁদা বাকী পড়িয়া না যায়।

সমিতির নিত্যনৈমিত্তিক খরচের জন্য বহ্বাড়ম্বর সর্ব্বতোভাবেই পরিত্যাগ করা বিধেয়। মহলা-গৃহে বসিবার জন্য "তাকিয়া" এবং সভ্যগণের সেবার জন্য যদি "তামাকুর" ব্যবস্থা থাকে, তাহা হইলে সে স্থলে নাট্য-কলার চর্চ্চা কোন মতেই সম্ভব হইতে পারে না। একে বাঙ্গালী,—তাহার উপর যদি পরিষ্কার বিছানায় "তাকিয়া এবং গুড়গুড়ি" পায়—তাহা হইলে কেহ কি আর বসিয়া থাকিবে ? সকলেই সারি সারি হাঁসপাতালের রোগীর মত সেইখানে হস্ত-পদ বিস্তার করিয়া একেবারে শয়নে "পদ্মনাভ" স্মরণ করিবেন ! সুতরাং এরূপ অবস্থায় অভিনয়-শিক্ষা করিবেই বা কে—অথবা শিক্ষা দিবেই বা কে ?

যাঁহাদের অভিনয় অথবা নাট্যকলা-চর্চ্চা-সম্বন্ধে আদৌ সখ্ নাই,—তাঁহাদেরও সমিতির সভ্য-শ্রেণীভুক্ত করা যাইতে পারে ; কিন্তু কোন মতেই অভিনয়ে (কোন ভূমিকা দিয়া) যোগদান করাইবার জন্য চেষ্টা করা কর্ত্তব্য নয়। খাতিরে এ সমস্ত কার্য্য চলে না। যাঁহার সখ্ আছে—উদ্যম আছে—উৎসাহ আছে,—তিনি অভিনয়-সম্বন্ধে সম্পূর্ণ অজ্ঞ হইলেও তাঁহাকে শিখাইয়া পড়াইয়া লইলে সমিতির পক্ষে অত্যন্ত মঙ্গলকর।

প্রত্যহ সন্ধ্যার পর সমিতি-গৃহে সভ্যগণের উপস্থিত হওয়া নিতান্ত প্রয়োজনীয়। যাঁহার কোনও সাংসারিক বা বৈষয়িক কাজ-কর্ম্ম আছে,—তাঁহাদের সে সকল উপেক্ষা করিয়া আমোদ করিতে বলি না। কিন্তু যাঁহারা অন্য স্থানে গিয়া অনর্থক "গাল-গল্প" করিয়া অবসরটুকু বাজে নষ্ট করেন,—তাঁহাদের প্রতি এই বক্তব্য,—তাঁহারা সমিতিতে আসিয়া সেই

খানেই একটু সঙ্গীতাদি-চর্চ্চা অথবা নাট্য-চর্চ্চা অথবা অভিনয়ে যদি কোন ভূমিকা লইয়া থাকেন—তাহার মহলা দিয়া—কিম্বা কোনরূপ বাদ্য বা সুরের যন্ত্র শিক্ষার চেষ্টা করা উচিত। শুধু ইহাতে কলাবিদ্যার উন্নতি-সাধন নয়, শরীর ও মন খুব সুস্থ থাকে। সমস্ত দিবসের কঠোর পরিশ্রম-জনিত অবসাদও বিনষ্ট হয় এবং প্রাণেও বেশ একটু প্রফুল্লতা লাভ হইয়া থাকে।

সমিতির ডিরেক্টার

কেমন করিয়া অভিনয় করিতে হয়, অভিনয়ে কোন্ কোন্ দোষগুলি বর্জ্জন করিবার চেষ্টা করা কর্ত্তব্য, কাহাকে কোন্ ভূমিকা দিয়া অভিনয় করাইতে হয়, ইত্যাদি সম্বন্ধে পরে অলোচনা করিব। এক্ষণে সমিতির শিক্ষক (Director)-সম্বন্ধে কিছু বলিবার আছে। অভিনয়-শিক্ষায় তাঁহারই দায়ীত্ব সম্পূর্ণ। তিনি যদি নিজে গাহিতে বাজাইতে—ভাল রকম বক্তৃতা করিতে পারদর্শী হন, তাহা হইলে তাঁহার শিক্ষকের পদ গ্রহণ করাই কর্ত্তব্য। তাহা হইলে সমিতির কোনও বিষয়ে শিক্ষালাভ করিবার জন্য পরের মুখাপেক্ষী হইয়া পড়িয়া থাকিতে হয়না। কিন্তু অদৃষ্টক্রমে এক লোকের একাধারে সকল গুণ প্রায় থাকেনা। এরূপ প্রায় দেখা যায়,—যিনি হয়ত' খুব ভাল অভিনয় (Act) করিতে এবং শিখাইতে জানেন, তিনি হয়ত' গানের কিছুই বোঝেন না,—সুরেরও কোনও ধার ধারেন না। যিনি হয়ত' সঙ্গীত-বিদ্যায় খুব পারদর্শী,—তিনি হয়ত' নাটকের কোন কথা উচ্চারণ করিতে পারেন না। সুতরাং এ ক্ষেত্রে—একজন নাট্য-শিক্ষক—একজন সঙ্গীত-শিক্ষক—এবং (আবশ্যক হইলে) একজন নৃত্য-শিক্ষকেরও খুব প্রয়োজন। এই তিন ব্যক্তি যদি সমিতির দলভুক্ত হন,—তাহা হইলে অভিনয়ে সোণায় সোহাগা মিশিয়া গেল। আর

যদি বাহিরের লোক আনিয়া এ কার্য্য সমাধা করিতে হয়, তাহা হইলে কর্ত্তৃপক্ষগণ এইটুকু বিশেষরূপে লক্ষ্য করিবেন যেন, ভদ্রলোক ধরিয়া এ সমস্ত কার্য্য সাধিত হয়। এক বোতল মদ দিব বলিয়া মাষ্টার আনিবার আবশ্যক নাই; মুহুর্মুহু গাঁজা ও রাব্‌ড়ীর লোভ দেখাইয়া অপেরা মাষ্টার না আনাই ভাল। এক ফাইল্ কোকেনের ব্যবস্থা করিয়া ড্যান্‌সিং-মাষ্টার আনার চেয়ে নৃত্য-চর্চ্চা উঠাইয়া দেওয়াই সর্ব্বতোভাবে বিধেয়। এমন কথাই হইতে পারে না যে, দলের মধ্যে কেহই আদৌ অভিনয় করিতে জানেন না, অথবা একটু আধটু সঙ্গীত-বিদ্যায় কাহারও কোনরূপ অভিজ্ঞতা নাই। যাঁহারা কিছু জানেন, নাট্যাভিনয়-সম্বন্ধে দলের সমস্ত সভ্যগণের অপেক্ষা তাঁহারা যদি শ্রেষ্ঠ হন, তাহা হইলে তাঁহারাই সমিতির শিক্ষকতা-কার্য্য করুন; কিন্তু তাঁহারা ভিতরে ভিতরে জ্ঞানবৃদ্ধির জন্য বিশেষরূপে চেষ্টিত হইতে থাকুন। সাধনায় সিদ্ধিলাভ হইয়া থাকে। চেষ্টা করিলে সংসারে কি না হইতে পারে? অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ে প্রায়ই দেখিতে পাওয়া যায়,—যিনি উদ্যোগ-আয়োজন করিয়া দল বসান, তিনিই একেবারে সেই দলের নাট্যাচার্য্য (Dramatic Director) হইয়া পড়েন,—তা তিনি অভিনয় বা নাটক-সম্বন্ধে কিছু জানুন আর নাই জানুন। কাল হয়ত' তিনি কোনো সম্প্রদায়ে থাকিয়া একটা সামান্য ভূমিকা লইয়া একরাত্রি মাত্র অভিনয় করিয়াছেন। আজ আর সেভাবে সাধারণ সভ্যের (ordinary member) মত কোনও শিক্ষকের অধীনে থাকিয়া অভিনয়ে আনন্দ করিতে প্রস্তুত নহেন। একেবারে মুরুব্বি হইয়া—প্রোগ্রামের তলায় (Dramatic Director) অর্থাৎ নাট্যাচার্য্যরূপ মহাখেতাব লাভের জন্য ব্যতিব্যস্ত। তৎক্ষণাৎ তিনি—যেখানে তাঁহার হাতেখড়ী হইয়াছে—সেই সম্প্রদায় ত্যাগ করিয়া আবার একটী ক্লাব্

নাট্য-জগতে যথার্থ-ই এরূপ উন্নতিলাভ করিতে পারা যায়,—যাহা লক্ষ লক্ষ সুদক্ষ শিক্ষাদাতা অথবা শিক্ষা-গ্রন্থের সাহায্যেও হইতে পারে না। নাট্যশালা অথবা রঙ্গমঞ্চ কি? সেখানে কি হয়? সেখানে কি দেখিতে পাওয়া যায়? এই সমগ্র বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের নরনারী-চরিত্রের ভিন্ন ভিন্ন চিত্রই ত' নাট্যশালার রঙ্গমঞ্চে বিকশিত হইয়া থাকে! সেই জন্যই সেক্স্‌পীয়র্ বলিয়াছেন, "The world is a stage and all the men and women are players!" ভাল,—তাহাই যদি হয়,—তাহা হইলে কোন্ চরিত্র কিরূপ ভাবে রঙ্গমঞ্চে ফুটাইতে হইবে—তাহা শিক্ষার জন্য শিক্ষকের কাছে অত মাথা খুঁড়িবার প্রয়োজন কি? চেষ্টা করিলে যখন বাস্তব-জগতে প্রতিদিন চক্ষের সমক্ষে আসল এবং স্বাভাবিক চিত্রসমূহ দেখিতে পাওয়া যাইতে পারে,—তখন "নকল" দেখিয়া শিক্ষা করিবার আবশ্যক কি? মনে করুন, একজনকে "ইংরাজের" ভূমিকায় অভিনয় করিতে হইবে। যিনি শিক্ষা দিতেছেন—তিনি বাঙ্গালী; কিছুতেই তিনি সাহেবের নিখুঁত চিত্র দেখাইতে পারিতেছেন না। তাহার উপর তাঁহার (অর্থাৎ শিক্ষক-মহাশয়ের) নিকট অভিনেতা যাহা দেখিলেন,—সেটুকু সমস্তই নিখুঁতভাবে অনুকরণ করিতে পারিলেন না,—অনেকটা বাদ পড়িল। সুতরাং "আসল" হইতে তাহা হইলে—হোমিওপ্যাথি-মতে Mother Tincture হইতে দুই শত অথবা পঞ্চশত Dilution হইয়া দাঁড়াইল। ইহা অপেক্ষা যদি পথে, হাটে, মাঠে কিম্বা অফিসে অথবা কলেজে ইংরাজের কথাবার্ত্তা, চালচলন, ভাবভঙ্গী, গতিবিধি মনোযোগের সহিত পর্য্যবেক্ষণ করা যায়,—কতটা তাহা হইলে শিক্ষালাভ হওয়া সম্ভব,—মনে মনে বুঝিয়া দেখুন। মানুষ ক্রোধোন্মত্ত হইলে,—কিম্বা অতিশয় আনন্দলাভ করিলে,—কিম্বা শোকাচ্ছন্ন হইলে,—

অথবা রোগাক্রান্ত হইলে, অনাহারে থাকিলে,—ক্ষুধার্ত্ত হইলে,—আঘাত পাইলে কিরূপ মুখভাব করে,—বুদ্ধিমান অভিনেতা অথবা বুদ্ধিমতী অভিনেত্রী মাত্রেই সে সমস্ত নিজ নিজ গৃহে অথবা ঘর-সংসারে বসিয়া ভালরূপই শিক্ষা করিতে পারেন। অনেকে বলেন—অভিনেতার প্রধান কর্ত্তব্য স্বাভাবিক রূপ অভিনয় করা। সকল শ্রেণীর নাটক অভিনয়ে আমার মনে হয় একথা খাটে না। পৌরাণিক নাটক—ঐতিহাসিক নাটক—গার্হস্থ্য নাটক অভিনয়ে বিভিন্ন ধারা থাকা উচিত। পৌরাণিক নাটকের অধিকাংশ স্থল পদ্যে রচিত হয়। ঐতিহাসিক নাটকে—(অনেক ক্ষেত্রে বীর-চরিত্রের সংখ্যা অধিক থাকে বলিয়া) ভাষারও বিশেষ রকম তারতম্য থাকে। কেবল গার্হস্থ নাটকে—নিতান্ত যেখানে নিত্য-নৈমিত্তিক গৃহস্থ-ঘরের ঘটনা থাকে—সে সব স্থলে স্বাভাবিক অভিনয় অপরিহার্য্য। পৌরাণিক-ঐতিহাসিক নাটকে এমন সব দৃশ্য আছে—যেখানে স্বাভাবিক অভিনয় না করিলে—কিছুতেই চলেনা। পুত্রশোকাতুরা নারী মৃত-পুত্রকে দেখিয়া কি ভাবে "আছাড়ি-পিছাড়ি" খান, অভিনয়-কালে সকল শ্রেণীর নাটকেই সেটুকু সম্পুর্ণ স্বাভাবিক না হইলে কিছুতেই দর্শকের মন উঠিবে না। আমি একটী বালকের কথা জানি এবং তাহার অভিনয়-শিক্ষা প্রত্যক্ষ করিয়াছি। ছেলেটী যে বাড়ীতে থাকিত, ঠিক তার পাশের বাড়ীতে তাহারই সমবয়স্ক একটী ছেলের হঠাৎ মৃত্যু হয়। পূর্ব্বোক্ত বালকটী সে সময় আহার করিতে বসিয়াছিল। যে বাটীতে ছেলের মৃত্যু হয়, সে পরিবারবর্গের সঙ্গে কোনো জানাশুনা বা পরিচয় ছিল না। হঠাৎ পাশের বাড়ীতে কান্নাহাটীর রোল উঠিতেই—সেই ছোক্‌রা অর্দ্ধভুক্ত ভাতের থালা ফেলিয়া উচ্ছিষ্ট হস্ত-মুখ না ধুইয়া একেবারে সেই বাটীর অন্দর-মহলে যেখানে মৃতদেহ ছিল—

সেইখানে গিয়া উপস্থিত। উনিশ-কুড়ি বছরের ছেলে হঠাৎ মারা পড়িয়াছে,—অভাগিনী জননী তাহার মৃতদেহের উপর পড়িয়া যে ভাবে আর্ত্তনাদ করিতেছে—সেই অভিনয়-শিক্ষার্থী বালক বাহ্যজ্ঞানশূন্য হইয়া অনিমেষ-নয়নে প্রায় দুই ঘণ্টাকাল সেই মর্ম্মান্তিক দৃশ্যাভিনয় দেখিতে লাগিল। মৃতদেহ লইয়া সকলে দাহ করিতে চলিয়া গেল,—শিক্ষার্থী বালক তখনও সেই ঘরে দাঁড়াইয়া মৃত বালকের মাতার বিলাপ লক্ষ্য করিতেছে। শেষে যখন বাড়ীর অন্যান্য মেয়েছেলেরা তাহাকে সে স্থান ত্যাগ করিতে বলিল, তখন তাহার চৈতন্য ফিরিয়া আসিল; সে অত্যন্ত লজ্জিত এবং অপ্রস্তুত হইয়া সে স্থান হইতে চলিয়া গিয়া—মুখ-হাত ধুইয়া শুদ্ধ হইয়া পুনরায় সেই দৃশ্যের অভিনয়ের ধ্যানে তন্ময় হইয়া বসিল। বলা বাহুল্য—"জনা" এবং "শৈব্যার" অভিনয়ে তাহার অভিনয় এত উৎকৃষ্ট হইয়াছিল যে, তাহার দলের অন্যান্য সভ্যেরা এবং স্বয়ং নাট্য-শিক্ষক পর্য্যন্ত বুঝিতে পারিল না,—এমন চমৎকার স্বাভাবিক অভিনয়ের শিক্ষাদাতা কে?

একস্থানে নটগুরু গিরিশচন্দ্র বলিয়াছেন—"পণ্ডিতেরা বলেন,—বাহ্যজগৎ মনোজগতের প্রতিরূপ মাত্র। * * * * মনোজগতে যাহা নাই—বাহ্যজগতেও তাহা নাই। এই মনোজগত-রঙ্গালয়ের অভিনয় একজন দর্শক মনোজগতে বসিয়া নিত্য দেখেন,—কিন্তু অভিনেতা আপনার অভিনয়েই বিভোর,—দর্শকের প্রতি তাঁহার দৃষ্টি পড়ে না। এই বাহ্যজগত-রঙ্গালয়ে মনো-নাট্যক্ষেত্রের ছায়ামাত্র পড়ে—এবং দেখিতে পাওয়া যায় যে, স্বার্থের ঘাত-প্রতিঘাতে অভিনেতারা অভিনয়-কার্য্যে নিযুক্ত আছেন।"

শুনিয়াছি—জগদ্বিখ্যাত নট সার্ হেন্‌রি আর্ভিং ভারতের সীমান্ত যুদ্ধে উপস্থিত ছিলেন। উদ্দেশ্য, গুলির আঘাতে যোদ্ধা রণক্ষেত্রে কি

ভাবে ধরাশায়ী হইয়া প্রাণত্যাগ করে,—মৃত্যু-যন্ত্রণা কি ভাবে সে ভোগ করে,—মৃত্যু-ছায়া পড়িলে কি প্রকার মুখমণ্ডল পাণ্ডুবর্ণ হয়, মৃত্যুর অব্যবহিত পূর্ব্বে মুমূর্ষু যোদ্ধা কি প্রকারে বদন বিকৃত করে,—এই সমস্ত স্বাভাবিক চিত্র নিখুঁত ভাবে হৃদয়ে অঙ্কিত করা। সেই জন্যই বলিতেছি যে, নটের কার্য্যে পারদর্শিতা এবং দক্ষতা লাভ করা—অভিনয়ে জনসাধারণের হৃদয় আকর্ষণ করা—সোজা ব্যাপার নয়। কেবল শ্মশ্রু-গুম্ফ মুণ্ডিত করিয়া ঘাড়-ছাঁটা বাবৃরি চুলে "উল্‌টাইয়া" সিঁথি কাটিয়া—আর শিশির ভাদুড়ীর হাস্যজনক নকল করিয়া—(নীচের ঠোঁট কামৃড়াইয়া, দক্ষিণ হস্তটা বাম বক্ষের উপর চাপ্‌ড়াইয়া—যেন একটা মাছি ধরিলাম—এই ভাবে সেই হাতটাকে উপর দিকে তুলিয়া—আঙ্গুলগুলো খাড়া করিয়া মুষ্টি উন্মুক্ত করিয়া—যেন ধৃত মক্ষিকাটী শূন্যমার্গে ছাড়িয়া দিলাম) এই ভাবে অভিনয় করিলেই কলাবিদ্যার চরম উৎকর্ষ সাধন করা হয় না। এ বড় কঠিন পন্থা,—এ পন্থা কোমল কুসুমাবৃত নয় যে অবহেলে চলিতে চলিতে পরীক্ষা-সাগরে উত্তীর্ণ হওয়া যাইবে।

স্বাভাবিক অভিনয়

প্যারিসের কোন একজন সুদক্ষ অভিনেতা একদিন কোন একটী হোটেলে প্রবেশ করিয়া দেখিলেন—তাঁহার একজন প্রিয়বন্ধু তথায় বসিয়া প্রফুল্ল মনে অন্যান্য লোকের সহিত কথাবার্ত্তা কহিতেছেন। তিনি হোটেলে প্রবেশ করিয়াই তাঁহার সেই বন্ধুটীকে সম্বোধন করিয়া বলিলেন,—"ওহে! ইংলণ্ড থেকে তোমার মন্দ সংবাদ এসেছে।" শুনিবামাত্র বন্ধুটী অত্যন্ত ভীত হইয়া শশব্যস্তে জিজ্ঞাসা করিলেন,—"কি - কি—কি—কি সংবাদ?" অভিনেতা বলিলেন,—"তোমার একমাত্র পুত্র কাল হঠাৎ প্লেগে মারা গেছে!"

অকস্মাৎ এই ভয়ঙ্কর শেলাঘাতে—একমাত্র উপযুক্ত পুত্রের বিয়োগ-

গ্রন্থকার প্রণীত "সওদাগর" (Merchant of Venice) নাটকে "কুলীরক" (Shylock) এর ভূমিকায় যশস্বী অভিনেতা শ্রীকুঞ্জলাল চক্রবর্ত্তী।

বার্ত্তাশ্রবণে হতভাগ্য পিতার যেরূপ মুখভাব ও লক্ষণাদি প্রকাশিত হয়,—সে ভদ্রলোকের নিশ্চয়ই সেই সমস্তগুলি দেখিতে পাওয়া গেল। অভিনেতা অত্যন্ত মনোযোগের সহিত সে সমস্ত লক্ষ্য করিয়া,—হৃদয়ঙ্গম করিয়া,—কিছুক্ষণ পরে বন্ধুকে সান্ত্বনা দিয়া বলিলেন,—"মার্জ্জনা কর, —তোমাকে অনর্থক এরূপ মনোকষ্ট দিলাম। তোমার পুত্রের সংবাদ মঙ্গল,—এই দেখ তাহার টেলিগ্রাম। আমাকে ঠিক এইরূপ একটী নূতন ভূমিকায় অভিনয় করিতে হইবে। আমি মহলায় কিছুতেই পুত্রশোকে অকস্মাৎ মুহ্যমান পিতার ভাব উপলব্ধি করিতে পারি নাই। এইবার দেখিয়া লইয়া শিক্ষা করিতে পারিয়াছি।"

অভিনয়-কালে ইহা বিশেষরূপে লক্ষ্য করা কর্ত্তব্য—যে কথা উচ্চারণ করা হইতেছে—তাহার সহিত অর্থাৎ আবৃত্তির কথাগুলির সহিত ভাব-ভঙ্গী, হস্ত-পদাদি সঞ্চালন এবং মুখভঙ্গিমার রীতিমত সামঞ্জস্য আছে। সেক্স্‌পীয়র্‌ বলিয়াছেন,—"Suit the action to the word—the word to the action"! কথায় বলিতেছি,—"প্রিয়তমে প্রাণেশ্বরি! বিদায় দাও—আর তোমার সহিত দেখা হবে না—আমি জন্মের মত চলিলাম";—কিন্তু কণ্ঠস্বরে—মুখভাবে অঙ্গ-চালনায় বুঝাইতেছি—"তোমার মুণ্ডপাত করিব—তোমার গলা টিপিয়া মারিব; এখুনি একগাছি লাঠি আনিয়া তোমার মাথা গুঁড়া করিয়া দিব",—এ রকম ব্যাপার না হয়। কথা বলিবার আগে ভাব-ভঙ্গিতে দর্শকবৃন্দ অর্দ্ধেক ব্যক্তব্যটা যাহাতে বুঝিতে পারেন,—অভিনেতা বা অভিনেত্রীর সে বিষয়ে বিশেষরূপে অভ্যাস এবং চেষ্টা করা উচিত।

বাস্তব-জগতে নর-নারীর কার্য্যকলাপ লক্ষ্য করিয়া অভিনয়-শিক্ষার কথায় কেহ কেহ হয় ত' বলিতে পারেন,—"জগতে ভিন্ন ভিন্ন লোকে একই জিনিষের ভিন্ন ভিন্ন চিত্র দেখাইয়া থাকে—অর্থাৎ কেহ হয়ত'

পুত্রশোকে অত্যন্ত অধীর হইয়া বুক চাপড়াইতে থাকে,—কেহ বা খুব গম্ভীর হইয়া নীরবে অশ্রু-বিসর্জ্জন করিতে থাকে,—কেহ বা চোখ-মুখ ঢাকিয়া স্থির হইয়া একপাশে শুইয়া পড়িয়া শোকের তীব্রবেগ সহ্য করিয়া থাকে ;—এরূপ অবস্থায় কোন্ চিত্রটী বাছিয়া লইয়া রঙ্গমঞ্চে দেখাইব ?” ইহার উত্তর এই,—পাঁচ রকম দেখিতে দেখিতে এমন একটা ব্যুৎপত্তি জন্মিবে,—যাহাতে সহজেই বুঝিতে পারা যাইবে—কোন্ চিত্রটী লইয়া অভ্যাস করিলে—রঙ্গমঞ্চের উপযোগী হয়—দর্শকবৃন্দের হৃদয়গ্রাহী হয় এবং অভিনেতা বা অভিনেত্রীর কৃতিত্বের পরিচায়ক হইতে পারে। আর একটা কথা এই যে, এ ক্ষেত্রে নাট্যান্তর্গত চরিত্র (যাহা অভিনয় করিতে হইবে) নাট্যকার কি ভাবে লিখিয়াছেন—সর্ব্বাগ্রে তাহাই হৃদয়ঙ্গম করিতে হইবে। নাট্যকার যে ভাবে চরিত্রটী ফুটাইয়াছেন—যেরূপ কথা বলিয়াছেন,—ঠিক তাহার সহিত মিলাইয়া বাস্তব-জগতের কোন স্বাভাবিক চিত্র দেখিয়া যদি অভিনয় শিক্ষা করা হয়,—তাহা হইলে সে অভিনয়ের চরমোৎকর্ষ লাভ করা হইল।

নাট্যকার ও অভিনেতা

The delineater must carefully work on the basis of the Author's intention and selection of the representative specimen must be in common sympathy with what the Author intends. ৺গিরিশচন্দ্রের “বলিদান” নাটকে “করুণাময় বসু” যদি মৃত-কন্যা “হিরণ্ময়ীর” শবদেহ দেখিয়া স্ত্রীলোকের ন্যায় কিংবা অত্যন্ত অধৈর্য্য দুর্ব্বল পুরুষের ন্যায় চীৎকার করিয়া ক্রন্দনের রোল তুলিয়া—হাত-পা ছুঁড়িয়া বুক চাপড়াইতে আরম্ভ করেন,—তাহা হইলে—নাট্যকার যে ভাবে “করুণাময়ের” চিত্র অঙ্কিত করিয়াছেন—তাহার সহিত সামঞ্জস্য থাকে কি ? “জনা” নাটকে “বিদূষক” চরিত্র অভিনয়

করিতে গিয়া কোনও অভিনেতা যদি ক্রমাগত দাঁত-মুখ বাহির করিয়া অতি নীচ "ভাঁড়ের" ন্যায়—একটা কিম্ভূতকিমাকার সংএর ন্যায়—লোককে হাসাইতে চেষ্টা করেন,—সেরূপ "মূর্খস্য লাঠ্যৌষধি" ব্যবস্থা করিয়া রঙ্গমঞ্চ হইতে তাহাকে অর্দ্ধচন্দ্র দেওয়াই সর্ব্বতোভাবে কর্ত্তব্য। সুবিখ্যাত "সরলা"র ভূমিকা অভিনয়-কালে কোনও অভিনেত্রী—"সরলা"র ভূমিকা অভিনয় করিতে করিতে যদি "আলিবাবা" নামক নাটিকার "মর্জ্জিনা" বাঁদীর ঢংএ অঙ্গ-ভঙ্গিমা করেন এবং দর্শকবৃন্দের প্রতি কটাক্ষবাণ বর্ষণ করেন, তাহা হইলে তদ্দণ্ডে তাঁহাকে পুলিশে দেওয়াই বিধেয়।

সামাজিক নাটকাভিনয়

বাস্তব-জীবনের স্বাভাবিক চিত্র হইতে কাটিয়া ছাঁটিয়া বাদ দিয়া মার্জ্জিত করিয়া রঙ্গমঞ্চে দর্শকবৃন্দের সম্মুখে ধরিলে—তবে নাট্যোপযোগী নিখুঁত চিত্র দেখান' হইতে পারে। "মাতালের" চিত্র দেখাইতে হইলে—স্বাভাবিক মাতালের কতকগুলি রুচি-বিরুদ্ধ অঙ্গ-ভঙ্গী এবং অসংলগ্ন বাক্য-বিন্যাস অবশ্যই বর্জ্জনীয়। ড্রইং-রুম্ অর্থাৎ বৈঠকখানায় দুই বন্ধুতে মুখোমুখী বসিয়া চুপি চুপি কথাবার্ত্তা কহিতেছেন; এ অবস্থায় ঠিক স্বাভাবিক চিত্রটী দেখাইতে হইলে মহা-গোলযোগের কথা। এক-আধবার দর্শকবৃন্দের দিকে পশ্চাৎ ফিরিয়া বসিলে দোষের হয় না বটে,—কিন্তু আগাগোড়া সেই ভাবে বসিয়া কথাবার্ত্তা কহিলে কেহই তাঁহার মুখ দেখিতে পাইবেন না—অথবা কথাবার্ত্তা বুঝিতে পারিবেন না! এরূপ অবস্থায় স্বাভাবিক চিত্র প্রদর্শন-কালে কিছু কৌশল (stage-tricks) প্রয়োগ করা উচিত। এরূপ ভাবে কথাবার্ত্তা কহিতে হইবে,—যাহাতে দর্শকবৃন্দ মনে করিতে পারেন যে, অভিনেতা সত্য সত্যই বৈঠকখানায় বসিয়া

নিঃসঙ্কোচে (freely) বাক্যালাপ করিতেছেন। এক্ষেত্রে (বিশেষতঃ সামাজিক নাটকাভিনয়ে) 'জড়সড়' ভাব একেবারে পরিত্যাগ করিতে হইবে। প্রায় অনেক সময় এইরূপ দেখা যায়,—সামাজিক নাটকে অভিনেতা কোনও চরিত্র অভিনয় করিতে করিতে কতক-গুলি তুচ্ছ বিষয় এরূপ ভাবে উপেক্ষা করেন,—যাহাতে অভিনয় অত্যন্ত অস্বাভাবিক বলিয়া মনে হয়। আপনার বাটীতে শয়ন-কক্ষে গভীর রাত্রে হয়ত' স্ত্রীর সহিত কথাবার্ত্তা কহিতেছেন, কিন্তু তাঁহার পরিধানে বুট্ জুতা—ফুল্ ষ্টকিং—আর রঙ্গিণ সিল্কের সাঁচ্চার কাজ-করা জামা-চাদর,—গলায় গার্ড্ চেন্—হাতে ছড়ি ও সিল্কের রুমাল। "সরলা" নাটকে "বিধুভূষণ" অন্নাভাবে অত্যন্ত দুর্দ্দশাগ্রস্ত হইয়া পথে পথে বিচরণ করিতেছেন,—কিন্তু পরিধানে উৎকৃষ্ট "কালাপেড়ে" সিম্‌লার ধুতি—অঙ্গে আদ্ধির পাঞ্জাবী আস্তীন—মাথায় লম্বা "তেড়ী"—চুনোট্-করা উড়ানি ইত্যাদি। সামাজিক নাটকে এইগুলি সর্ব্বাগ্রে লক্ষ্য করা বিশেষ আবশ্যক।

রঙ্গমঞ্চে নিত্য-নৈমিত্তিক কার্য্যাভিনয়

রঙ্গমঞ্চ হইতে স্বাভাবিক ছবি দেখাইতে গিয়া ফাঁকি দিলে চলিবে না। মনে করুন—কাহাকেও একখানি পত্র লিখিতে হইবে; সে অবস্থায় শুধু একবার কাগজের উপর মিছামিছি হাত নাড়িয়া, দর্শকবৃন্দকে (এক পৃষ্ঠা পত্র লিখা হইল) বুঝাইলে চলিবে না। নাটকে এমন কোনও পত্র লেখার ব্যাপার থাকে না—অন্ততঃ থাকা উচিতও নয়—যে, অভিনেতা অথবা অভিনেত্রী চারি পৃষ্ঠা পত্র রঙ্গমঞ্চে বসিয়াই লিখিবেন। রঙ্গমঞ্চ হইতে যে পত্র লিখিতে হইবে—সে পত্র বড় জোর চার পাঁচ লাইনের অধিক হয় না। সুতরাং আমার মতে অন্ততঃ দর্শকবৃন্দের

সম্মুখে সে চার পাঁচ লাইন রীতিমত কালি-কলম লইয়া তাড়াতাড়ি লিখিয়া দেওয়াই কর্ত্তব্য। পত্র-লিখনের সময় অন্য অভিনেতা বা অভিনেত্রী যদি সে স্থানে উপস্থিত থাকেন, তাহা হইলে তাঁহাদের সেই অবসরে যথাসম্ভব নির্ব্বাক্ অভিনয় করা নিশ্চয়ই আবশ্যক। আহার করা, (সুরাপান স্থলে রোজেড্ অথবা জিঞ্জারেড্ খাওয়া,—কারণ, এ ক্ষেত্রে স্বাভাবিক কার্য্য সম্পন্ন করিতে গেলেই ত' সর্ব্বনাশ!) ধূমপান করা,—ইত্যাদি, খুব স্বাভাবিক এবং সত্য হইলেই সব দিক দেখিতে শুনিতে ভাল হয়।

রঙ্গমঞ্চে হত্যাভিনয়

আর একটা অতি হাস্যজনক ব্যাপার আমাদের রঙ্গমঞ্চে সচরাচর দৃষ্ট হইয়া থাকে। একজন অপর একজনকে ছুরিকাঘাতে অথবা তীক্ষ্ণ তর-বারি প্রহারে হত্যা করিলেন;—যিনি আঘাত পাইলেন, তিনি তৎক্ষণাৎ ভূমিতলে পড়িয়াই—(যদি মৃত্যুর অভিনয় করিতে হয়) অমনি সটান শুইয়া স্থির, ধীর, নিশ্চল হইলেন। জ্বালা-যন্ত্রণা যেন তাঁহার কিছুই হইল না। তাহার উপর আরও ভয়ঙ্কর ব্যাপার,—আঘাতপ্রাপ্ত ব্যক্তির অঙ্গে একবিন্দু রক্তের চিহ্ন পর্য্যন্ত নাই। বাস্তবিক "কিমাশ্চর্য্যমতঃপরম্!" এ সমস্ত তুচ্ছ বিষয়ে অতি সতর্ক না হইলে—অভিনয় করিয়া কোনও ফললাভ নাই। যে দৃশ্যে যাঁহাকে হত বা আহত হইতে হইবে,—তিনি কোনও উপায়ে একটী লাল রং করা জলপূর্ণ ছোট শিশি নিজের পোষাকের ভিতর কিম্বা কায়দা করিয়া হাতের ভিতর লুকাইয়া রাখিবেন। যে স্থানে আঘাত করা হইবে, অমনি সঙ্গে সঙ্গে (অভ্যস্ত কৌশলে) সেই খুন-খারাপি রং করা জল সেই স্থানে ঢালিতে হইবে। অমনি সেই সঙ্গে সঙ্গে—আঘাতপ্রাপ্তির একটা ভীষণ আর্ত্তনাদ অথবা কাতরতা মুখের ভাবে প্রকাশ করিতে হইবে। বিলাতী

অভিনেতা অথবা অভিনেত্রীগণ মৃত্যুর অভিনয় এরূপ সুন্দর নিখুঁতভাবে স্বাভাবিক করেন—যাহা দেখিলে ভ্রম হয়,—হয় ত' যথার্থ-ই মৃত্যু বা ঘটিল! সে দৃশ্য দেখিয়া কিছুতেই বিশ্বাস করিবার উপায় নাই যে, উক্ত অভিনেতা বা অভিনেত্রী মৃত্যুর অভিনয় করিতেছেন মাত্র!

অভিনেতা ও [illegible]

লণ্ডনে একজন বিশপ্ (পাদ্রি) কোনও একজন থিয়েটারের ম্যানেজারকে দুঃখ করিয়া জিজ্ঞাসা করিয়াছিলেন,—"তোমরা মিথ্যা জিনিষ লইয়া বক্তৃতা কর,—মিথ্যা অভিনয় কর;—তোমাদের বক্তব্য অথবা অভিনয় মিথ্যা জানিয়াও লোকে ভাবোন্মত্ত হইয়া—মুগ্ধ হইয়া পড়ে; মিথ্যা জানিয়াও সে অভিনয় দেখিয়া, বক্তৃতা শুনিয়া লোকে হাসিয়া উঠে,—কাঁদিয়া সারা হয়, প্রত্যহ রঙ্গমঞ্চে লোক ধরে না! কিন্তু আমি পরম সত্য-ধর্ম্মের তত্ত্বকথা বলি,—ইহলোক পরলোকের পরম মঙ্গলময় বিষয়েই বক্তৃতা করি; তাহা শুনিবার জন্য লোকের আগ্রহই নাই; সপ্তাহে একদিন মাত্র রবিবারেও দু'-পাঁচজন লোক ভিন্ন কেহ সে পবিত্র স্থানে আসিতে চাহে না,—ইহার কারণ কি বলিতে পার?"

থিয়েটারের ম্যানেজার হাসিয়া উত্তর করিলেন,—"আমরা পরম মিথ্যা জিনিষকে এরূপ আগ্রহ ও প্রাণের সহিত (Seriously) অভিনয় করি, যাহা লোকে পরম সত্য বলিয়া মনে করে। আর আপনারা পরম সত্যকে এরূপ লঘু ও তুচ্ছভাবে (Lightly) প্রচার করেন—যাহা লোকে পরম মিথ্যা ও অত্যন্ত অসার বলিয়া বিবেচনা করে!"

অভিনেতা ও অভিনেত্রীর চক্ষু দুইটী রঙ্গমঞ্চে প্রায় বারো আনা অভিনয় করে। দর্শকবৃন্দ যদি অভিনেতা বা অভিনেত্রীর চক্ষু এবং চক্ষুর কোনও হাব-ভাব দেখিতে না পায়, তাহা হইলে সে

ধরাবাঁধা নিয়মে এবং মাপা কথায় ও অঙ্গ-ভঙ্গিমায় রঙ্গমঞ্চে বাহির হইয়া অভিনয়-কার্য্যটুকু কোনও রকমে শেষ করা যায়,—সেরূপ অভিনয়ে লোকরঞ্জন করা অসম্ভব। নিজের কিছু মৌলিকত্ব বা গুণপণা না দেখাইতে পারিলে দর্শকবৃন্দকে কিছুতেই সন্তুষ্ট করিতে পারা যায়না। কোনও বিখ্যাত অভিনেতার অনুকরণে অভিনয় করিলে,—অভিনয় ত' ভাল হইবেই না,—উপরন্তু, দর্শকবৃন্দ মনে করিবেন,—সেই বিখ্যাত অভিনেতাকে "ভ্যাঙ্‌চানো" হইতেছে মাত্র। "আসলের" অনুরাগী সকলেই হইয়া থাকেন,—"নকলে" কেন লোকের মন উঠিবে? এই জন্যই চার্চ্চ্‌ হিল্‌ বলিয়াছেন,—

অভিনয়ে মৌলিকত্ব

"The Actor who would build a solid fame,
Must imitation's servile arts disclaim;
Act from himself, on his own bottom stand,—
I hate even Garrick thus at second-hand".

সেই জন্যই বলিতেছি, অভিনেতা অথবা অভিনেত্রীর আপন আপন কল্পনা-শক্তির অনুযায়ী প্রতিষ্ঠালাভ হইয়া থাকে। কিন্তু তাহা হইলেও একটা আদর্শ ধরিয়া পথ না চলিলে কিছুতেই কিছু করিয়া উঠিতে পারা যাইবে না। এক-একজন—(শুধু এক-একজনই বা বলি কেন,—এক-একটী এমন সম্প্রদায়) আছেন—যাঁহারা originality (মৌলিকত্ব) ও নূতনত্ব দেখাইবার জন্য বাতিকগ্রস্ত। ভাল হউক্‌—কদর্য্য হউক্‌—লোকে প্রশংসা করুন অথবা গালাগালিই দিন, অভিনয়ে একটা নূতন কিছু করিতেই হইবে,—ইহাই তাঁহাদের বিষম জেদ। অন্য অভিনেতা ন্যায়মত যে পথ অবলম্বন করিয়া চলিয়াছেন, তাঁহারা কিছুতেই সে পথ

মাড়াইবেন না। ফলতঃ এই সমস্ত বাতিকগ্রস্ত ভদ্রলোকগণ যখন নূতনত্ব দেখাইয়া,—উদ্ভট রকমের মৌলিকত্বের সৃষ্টি করিয়া অভিনয় করেন,—সে অভিনয় যথার্থই এক প্রলয়কাণ্ড! সৌভাগ্যক্রমে এরূপ শ্রেণীর অভিনেতা কখনও বাহিরের রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতে যান না। তাঁহারা অবৈতনিক 'বড়-বাবুর' দল,—আপনা আপনির মধ্যেই তাঁহাদের নূতনত্ব ও মৌলিকত্ব প্রচার করিয়া অভিনয় করিয়া থাকেন। তাঁহারা কি ভাবে রঙ্গমঞ্চে নিজ নিজ ভূমিকা আবৃত্তি করেন শুনিবেন? ব্রাহ্ম-সমাজে মাঘোৎসবে আচার্য্য-মহাশয় যেরূপ বিশুদ্ধভাবে বক্তৃতা করিয়া থাকেন, ঠিক সেই ভাবে—সেইরূপ গাম্ভীর্য্যের সহিত! শুধু তাহাই নয়,—তাঁহারা আবার যখন স্বাভাবিক বক্তৃতা (Natural Acting) করেন, সে এক ভীষণ অস্বাভাবিক ব্যাপার! ঐরূপ সম্প্রদায়ের কোনও একটী ভদ্রলোক একদিন আমাকে বলিয়াছিলেন যে, —"তুমি একটু আধটু লেখাপড়া শিখেছ, তুমি একটা অত বড় সখের থিয়েটারের মাথা,—তুমি যদি বাজারের 'রামা-শ্যামা' প্রভৃতি অভিনেতার মত সেই পুরাণো চালে অভিনয় কর এবং শিক্ষা দাও, তা হ'লে তার চেয়ে আর দুঃখের বিষয় কি আছে? তুমি একটা নতুন ডৌল্ কিছু করিতে পারনা?"

আমাদের ক্লাবে তখন "পলাশীর যুদ্ধ" নাটকের মহলা চলিতেছিল। আমি তাঁহাকে অনুরোধ করিলাম যে, "আপনি বলিয়া দিন,—আমি চেষ্টা ক'রে দেখি, কতদূর কি করিতে পারি।" তিনি তখন "জগৎশেঠের" ভূমিকার কথা তুলিয়া বলিলেন,—"মন্ত্রীবর! সাধে কি বিদেশী আসি—দলি' পদ-ভরে, কেড়ে লয় সিংহাসন ইত্যাদি ইত্যাদি—" এ সমস্ত কথাগুলি আর সেই একঘেয়ে পুরাতনভাবে (অর্থাৎ গাম্ভীর্য্যের সহিত—অথচ বীরত্বব্যঞ্জক স্বরে—শ্লেষপূর্ণভাবে) না বলিয়া, সাদাসিধে

poetry does not necessarily mean Rhyme". অনেক গদ্য পদ্যের মত সুর মিশাইয়া আবৃত্তি না করিলে লেখার কোনও মাধুর্য্য রক্ষা করা হয়না। তবে যাঁহারা সকল রকম পদ্যকে গদ্যের মত (সাদা কথায় সুর বর্জ্জিত করিয়া) আবৃত্তি করিতে যান, তাঁহারা হত্যাকারী বলিলেও অত্যুক্তি হয় না।

"এই পরিণাম!
এই নরদেহ জলে ভেসে যায়,
ছিঁড়ে খায় কুক্কুর শৃগাল,
অথবা—চিতাভস্ম পবনে উড়ায়!
এই নারী—এরও এই পরিণাম!
নশ্বর সংসারে—
তবে হায় প্রাণ দিছি কা'রে?
কা'র তরে করি—শবে আলিঙ্গন?
দারুণ বন্ধনে—ছায়ায় বাঁধিয়ে রাখি।
ঐ ঊষা—ও-ও ছায়া—
মিথ্যা—মিথ্যা—মিথ্যা এ সকলি!"

(গিরিশচন্দ্রের "বিল্বমঙ্গল" নাটক)

অভিনেতার কণ্ঠস্বর

"বিল্বমঙ্গলের" এই সুবিখ্যাত অংশটী সাদা চলিত কথায় যদি আবৃত্তি করা হয়—তাহা হইলে কি সে বক্তৃতার দ্বারা কোনও মূর্খ অজ্ঞান দর্শকেরও হৃদয় আকর্ষণ করিতে পারা যায়? এখন দেখিতে হইবে, —এরূপ ধরণের বক্তৃতা করিতে হইলে— অভিনেতার কি করা কর্ত্তব্য! আমার বিবেচনায়,—যাঁহারা কোন নাটকে (Serious Main Part) গম্ভীর নায়কের ভূমিকা গ্রহণ

করিবেন, প্রথমতঃ তাঁহাদের গলার স্বর খুব গম্ভীর হওয়া আবশ্যক। দ্বিতীয়তঃ—তাঁহাদের যে নিশ্চয়ই ভাবুক হওয়াও আবশ্যক—এ কথা পূর্ব্বে বার-বার বলিয়াছি; কারণ, প্রাণে ভাব (Feelings) না থাকিলে—তাঁহাদের পক্ষে অভিনয় করা বিড়ম্বনা মাত্র। তৃতীয়তঃ—কণ্ঠস্বরের প্রকারান্তর-করণে (Modulation of Voice) তাঁহাদের যথেষ্ট অভ্যাস থাকা চাই। সঙ্গীতের যেরূপ "উঁচু-নিচু" পরদা আছে—এরূপ গম্ভীর ভূমিকার অভিনয়ে কণ্ঠস্বরে সেইরূপ "উঁচু-নিচু" পর্দা দেখাইতে হইবে! সুতরাং বক্তৃতার কথাগুলি যেমন মহলার দ্বারা কণ্ঠস্থ ও আয়ত্ত করিতে হয়,—(Gesture Posture) অঙ্গ-পরিচালনা যেমন অভ্যাস করিয়া শিক্ষা করিতে হয়,—(Modulation of Voice) কণ্ঠস্বর "উঁচু বা নীচু" করা, তাহার সুর পরিবর্ত্তন করা, অথবা সুর ফিরান'—সেইরূপ প্রাণপণে শিক্ষা করাও বিশেষ প্রয়োজন। কারণ, খুব খানিকটা গলা ছাড়িয়া চীৎকার করার নাম (Acting) অভিনয় করা নয়। পাশ্চাত্য নাট্য-জগতেরও এই মত—

"By constant practice in reading, by impressing on his mind the style of the writer, and appreciating the harmony of the prose or poetry, the Actor soon learns to acquire the art of proper intonation. And moreover, the organ of voice gains strength for the strain of repeated elocution. The voice must be kept in training, and it is well, unless the actor is continually at the work, to use the voice lustily at rehearsal so as to get its powers matured. The expression of feelings need not, however, always be repeated at their highest pitch".

শোক-দুঃখের অভিনয় করিতে হইলে কণ্ঠস্বরের কম্পন নিতান্ত প্রয়োজন। চলিত কথায় তাহাকে "গলা কাঁপানো" বলে। স্বভাবতঃ দেখা যায়,—মানুষ যখন শোক-দুঃখের কথা কয়—তখন অন্তরের শোক-দুঃখ চাপিয়া কথা কহিতে সহস্র চেষ্টা করিলেও তাহার কণ্ঠস্বর কাঁপিতে থাকে। একটানা সুরে—সরল আবৃত্তিতে শোকাবহ চরিত্র অভিনয় করা চলেনা।

"হে রথীন্দ্র!
কাঁদে প্রাণ তাই কথা জিজ্ঞাসি তোমায়!
শুনি করাল কঠিন করে তব—
পরাভব নিবাত কবচ,
কেমনে হে সেই করে—
প্রহারিলে পুত্রে মম?
ব্যথা কি হ'লোনা ধনঞ্জয়?"

(গিরিশচন্দ্রের "জনা" নাটক)

পুত্রশোকে মুহ্যমান "নীলধ্বজ" এই কয় লাইন যদি স্বর কম্পিত না করিয়া আরত্তি করেন, তাহা হইলে "নীলধ্বজ" শোক করিতে-ছেন কিম্বা "অর্জ্জুনের" সহিত "রসালাপ" করিতেছেন, কিছুই বুঝা যাইবে না।

"প্রিয়ে!
প্রভাত সমীর লাগিলে বদনে তোর—
ভাবিতাম ব্যথা বুঝি পাও!
তিন দিন আছ অনাহারী!
মরি—বিমলিনী—
শুকায়েছে সুবর্ণ-নলিনী,—

অভাগিনি! কেন বরেছিলে অভাগারে ?
আমি পাপাচার—
দেব-কার্য্য না করি উদ্ধার ;
আহা—সরলা ললনা—
আমি তব দুঃখের কারণ ;”

(গিরিশচন্দ্রের “নল-দময়ন্তী” নাটক)

স্ত্রীলোকের ন্যায় “হাউ হাউ” করিয়া কাঁদিতে কাঁদিতে ‘নলরাজা’ যদি এই সকল কথা আবৃত্তি করেন, তাহা হইলে নায়ক-চরিত্রের গাম্ভীর্য্যটুকু নষ্ট হইয়া যায়। সুতরাং এরূপ (Tragic scene) শোকাবহ দৃশ্যে “গলা-কাঁপাইয়া” বলা ভিন্ন উপায়ান্তর নাই। শুধু তাহাই নয়,—এরূপ বক্তৃতায় একটা দুঃখের সুর না মিশাইলে দর্শকবৃন্দের মর্ম্মস্থলে কিছুতেই আঘাত করিতে পারা যাইবে না।

“সতি! না জানি কি আছে তোর মনে!
বুঝিও তোমার লীলা!
সতি! তুমি অন্তরে বাহিরে,—
হৃদ্‌পদ্মে তব রূপ,—
সে রূপ বিরূপ কেন হেরি!
কাঁদে প্রাণ হৈমবতী—
হের, বক্ষ বাহি বহে ধারা,—
তারা! হারাব কি তোরে ?”

(গিরিশচন্দ্রের “দক্ষযজ্ঞ” নাটক)

ভাবি-অমঙ্গলভয়ে ভীত “মহাদেবের” প্রাণের কাতরতা দর্শকবৃন্দকে সম্যক্ উপলব্ধি করাইতে হইলে একটা মর্ম্মভেদী দুঃখের সুর এই সকল বক্তৃতায় মিশানো অবশ্য কর্ত্তব্য।

"আহা প্রিয়ে! কার সাধ হেন—
সযতনে রোপিতা লতিকা—
চরণে দলিতা করে নিদয় হইয়ে?
প্রিয়ে! আপন ইচ্ছায় কিলো ছেড়ে যাই তোরে?
পরাইয়ে অশ্রুমালা গলে—
সবলে ছেদিয়া তব প্রণয়-বন্ধন,
বিসর্জ্জন করিয়া মমতা—
সাধে কিলো মাগি আজি বিদায় তোমার?"

(গ্রন্থকারের "ক্ষত্রবীর" নাটক)

যুদ্ধযাত্রাকালে "অভিমন্যু" রোরুদ্যমানা বালিকাবধূ "উত্তরাকে" উক্ত কথাগুলি যদি গলা কাঁপাইয়া এবং তাহাতে মর্ম্মভেদী সুর না মিশাইয়া বলেন—তাহা হইলে কিছুতেই দর্শকবৃন্দ "অভিমন্যুর" হৃদয়ের ব্যথা উপলব্ধি করিতে পারিবেন না।

পদ্য, গদ্যের স্যায় আবৃত্তি

স্থান বিশেষে "গদ্য" যেমন "পদ্যের" মত আবৃত্তি করিতে হয়, সেইরূপ অনেক "পদ্য বা অমিত্রাক্ষর ছন্দ"ও গদ্যের মত বলা আবশ্যক। রবীন্দ্রনাথের "রাজা ও রাণীর" ১ম দৃশ্যে—রাজা ও দেবদত্তের কথাগুলি—যদিও "পদ্যে" লিখিত, কিন্তু বলিবার সময় উহাতে কোনও রকম সুর থাকিবে না। এই দৃশ্যের কথাবার্ত্তাগুলি সহজ গদ্যের ন্যায় বলিতে হইবে।

"দেব। মহারাজ! এ কি উপদ্রব?
রাজা। হয়েছে কি?
দেব। আমারে বরিবে নাকি পুরোহিত-পদে?
কি দোষ করেছি প্রভো? কবে শুনিয়াছ

ত্রিষ্টুভ অনুষ্টুভ এই পাপমুখে ?
তোমার সংসর্গে প'ড়ে ভুলে বসে আছি
যত যাগ-যজ্ঞবিধি ! আমি পুরোহিত ?
শ্রুতি-স্মৃতি ঢালিয়াছি বিস্মৃতির জলে।
এক বই পিতা নয়—তাঁরি নাম ভুলি,
দেবতা তেত্রিশ কোটী গড় করি সবে।"

এইরূপ "জনা" নাটকে "রাজা নীলধ্বজ" এক স্থানে বলিতেছেন,—

"রাণি ! নিবার' কুমারে তব ;—
চাহে রণ অর্জ্জুনের সনে।
অবোধ বালক
নাহি জানে পাণ্ডব-বিক্রম !
শঙ্করে যে বাহুযুদ্ধে তোষে,—
ত্রিভুবনে যার যশ ঘোষে,—
অবোধ নন্দন—দ্বন্দ্ব চাহে তার সনে।
নহে কহে,—ত্যজিব জীবন।
সভয়ে কহিল হুতাশন—
অর্জ্জুনেরে পূজা দিতে।
বাজী ফিরে দিতে পুত্রে বুঝাও মহিষি !"

এরূপ বক্তৃতায় সুরের লেশমাত্র থাকিলে অত্যন্ত শ্রুতিকটু হয়।

মাইকেলের "মেঘনাদবধ" কাবে নিকুম্ভিলা যজ্ঞাগারে "মেঘনাদ ও লক্ষ্মণের" যে বক্তৃতা আছে—অভিনয়-কালে তাহা গদ্যের মতন আবৃত্তি করিলে ভাল বই মন্দ শুনায় না।

"মেঘনাদ। হে বিভাবসু ! শুভক্ষণে আজি
পূজিল তোমারে দাস,—তেঁই প্রভু তুমি

পবিত্রিলা লঙ্কাপুরী ও পদ-অর্পণে।
কিন্তু কি কারণে, কহ তেজস্বি! আইলা
রক্ষঃকুলরিপু নর লক্ষ্মণের রূপে
প্রসাদিতে এ অধীনে? এ কি লীলা তব, প্রভাময়?

লক্ষ্মণ। নহি বিভাবসু আমি, দেখ নিরখিয়া
রাবণি! লক্ষ্মণ নাম, জন্ম রঘুকুলে।
সংহারিতে, বীরসিংহ! তোমায় সংগ্রামে
আগমন হেথা মম; দেহ রণ মোরে
অবিলম্বে।" ইত্যাদি, ইত্যাদি।

আমার অগ্রজ-প্রতিম **বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের স্বনামধন্য যশস্বী নাট্যকার ও অভিনয়-শিক্ষক শ্রদ্ধাস্পদ—শ্রীযুক্ত অপরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় মহাশয়—** আমার প্রতি অত্যন্ত স্নেহ-পরবশ হইয়া এই "অভিনয়-শিক্ষা" গ্রন্থে প্রকাশার্থ **নাটকাভিনয়ে—সুর, ভাবের অভিব্যক্তি, ভঙ্গিমা সম্বন্ধে** নিম্নলিখিত প্রবন্ধটী যত্নপূর্ব্বক লিখিয়া দিয়া আমাকে চিরকৃতজ্ঞতা-পাশে আবদ্ধ করিয়াছেন। অভিনয়-শিক্ষাকালে নাট্যামোদী সুধীবৃন্দের ইহাতে কতদূর উপকার হইবে—পাঠকমাত্রেই বুঝিতে পারিবেন,—আমার বলা বাহুল্যমাত্র:—"সাধারণতঃ অভিনেতার মধ্যে দুইটী দল আছে; কিম্বা অভিনয়-বিদ্যার দুইটী 'স্কুল' বা পাঠশালা আছে। এক দল অভিনয়ে সুরের পক্ষপাতী। আর এক দল অ-সুর-সেবী। এক দল বলেন, "অভিনয় হইবে, একেবারে 'নেচারেল্' অর্থাৎ পুরাদস্তুর স্বাভাবিক; কথা কহিবার ভঙ্গি হইবে অর্থাৎ আবৃত্তি করিতে হইবে, যেমন ঘর-সংসারে আমরা সহজভাবে কথা কই, ঠিক তেম্নি ভাবে সাদাসিধা, তাহাতে সুরের

লেশমাত্র থাকিবে না।” অপর পক্ষ বলেন,—“তাহা তো একেবারে হইতেই পারেনা ; Natural অর্থাৎ যাহা খাঁটি স্বাভাবিক, সে তো আর Artistic নয় ; স্বভাবকে কল্পনার হারে গাঁথিয়াই তো গোটা নাটকখানা ; তাহার অভিনয় তবে কি করিয়া পুরাদস্তুর স্বভাবের অনুকরণে হইবে ? নাটক যে থাকের হোক্ না, তাহাতে যে কাব্যাংশ থাকে, অভিনয়ে তাহার সম্যক্ বিকাশ বা ব্যাখ্যান তো আর ডাল-ভাত খাওয়ার মত অত সহজে হয়না। কেহ আর সংসারে পদ্যে কথা কয়না, কিন্তু নাটকে কয় ; সময়ের বাঁধন মানিয়া স্বভাব বা সংসার কোনোদিনই চলেনা। নাটকের গতি কিন্তু শৃঙ্খলিত ; সংসারে কথা কই, শোনেন তিনি, যিনি পাশে ব’সে আছেন ; অভিনয়ে হাজার লোককে শুনিয়ে “স্বগত” বলিতে হয়। ঘরের মধ্যে যে দীর্ঘনিঃশ্বাসে বুক ভাঙ্গিয়া যায়, রঙ্গমঞ্চের উপর হাজার লোকের কাণে তা কোনো কালেই পৌঁছায় না। মূলবস্তু নাটকই যখন এইভাবে গড়া, তখন অভিনয়ই বা একেবারে সাদা-মাটা স্বাভাবিক বা Natural বা একেবারে সুরবর্জ্জিত হইতে পারে কি করিয়া ? অভিনয়ের একটা Style বা ধারা আছে, তাহার গড়ন হয় একটা না একটা সুরের মধ্য দিয়া। মুখে যতই বলিনা কেন “স্বাভাবিক”, মোটের উপর ইহাতে সুরের কিছু না কিছু আমেজ থাকেই। এবং এইরূপ সুরের ভাঁজ থাকে বলিয়াই তো ইহা (Art) “আর্ট।” অভিনয় ঠিক Natural নয়,—as if Natural !” দুই দলের এইরূপ বিভিন্ন মতের কোন্‌টা ঠিক্, কোন্‌টা অ-ঠিক্, ব্যাকরণের সূত্র ও নিয়ম তুলিয়া তাহার বিচার করিতে যাইব না। কার্য্যক্ষেত্রে যেরূপ দেখিয়াছি এবং যাহা অনুভব করি সেই কথাই বলিব।

প্রথমে—সুরের কথা। বলিয়া রাখি, সুরের আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা

করিব না। সুর ব্রহ্ম; এই সুর হইতেই জগতের সৃষ্টি; ব্যোম ব্যাপিয়া অনবরত একটা অনাহত ধ্বনি উঠিতেছে, সেই ধ্বনি বা সুর হইতেই দৃশ্যমান যাহা কিছু—সে সকলের উৎপত্তি,—এই ভাবের বৈজ্ঞানিক এবং আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা অনেক আছে। কিন্তু তাহা লইয়া মাথা ঘামাইবার মত মাথা আমাদের নাই। সচরাচর স্থূল-দৃষ্টিতে আমরা যাহা দেখি, সেই কথাই বলা ভাল। সেই কথাই বলিতেছি।

সংসারে তো দেখি, সুরের প্রভাবই অধিক; সুর প্রায় সর্ব্বত্র। সুর নাই কোথায়? সুর নাই কিসে? আমরা সাধারণতঃ যে কথা কই, অনেক সময় তাহা সুরবর্জ্জিত মনে করি বটে, কিন্তু তন্ময় হইয়া যখন কোনো কিছুর আলোচনা করি, যখন ভাবাবিষ্ট হইয়া কিছু বলি, ক্রোধাদি রিপুর বশবর্ত্তী হইয়া যখন কথার দ্বার খুলিয়া দিই, শোকে-দুঃখে অভিভূত হইয়া বা অনুরাগে গলিয়া যখন প্রাণের কথা কই, তখন আমাদের কথা আপনা-আপনি একটা সুরের মধ্যে আসিয়া বাঁধা পড়ে; একটু অবহিত হইলেই এই সুরের ছাঁদ আমরা ধরিয়া ফেলিতে পারি। অন্তরে যখন একটা ভাব মাথা-চাড়া দিয়া উঠে, তখন কণ্ঠের দুয়ারে তার প্রতিঘাতে একটা না একটা সুর উঠেই; আর সে সুরকে কিছুতেই চাপা দিয়া রাখা যায়না। তাই মনে হয়, সুর জিনিষটা একেবারে অস্বাভাবিক নয়, ইহাও স্বাভাবিক।

সুরের কথা বলিতে গেলেই, সঙ্গে সঙ্গে Expression বা আঙ্গিক অভিনয়ের কথা আসিয়া পড়ে; কারণ, সুর এবং Expression প্রায় অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত, অবশ্য জীব-জগতে—প্রাণীর মধ্যে।

সকলেই দেখিয়া থাকিবেন, নিয়তই দেখেন,—কচি ছেলে উঠে

খুব সকালে; আর তার ঘুম ভাঙ্গে—Expression ও সুরকে অবলম্বন করিয়া। এ সুর কেহ তাহাকে শেখায় না, কোনো রিহার্স্যাল্-মাষ্টারের কাছে তাহাকে তালিম দিতে হয়না। মা ঘুমে অঘোর,—কচি ছেলে ঘুম ভাঙ্গিয়া সুর ধরিল—হোঁগ্-গো—হোঁগ্-গো! সে কি কাকলি! বিরাম নাই, ক্লান্তি নাই, ছেলে হাত-পা ছুড়িয়া খেলা করিতেছে, সুরে বাঁধা,—সেই হোঁগ্-গো—হোঁগ্-গো! আর সে হাত-পা নাড়ারই বা কি বাহার! সুস্থ দেহে, নিদ্রাভঙ্গে শিশুর হৃদয়ে আনন্দধারার যে লীলা-নর্ত্তন, বাহিরে তাহারই বিকাশ ঐ সুরে—ঐ হোঁগ্-গো ধ্বনিতে; আর তার আঙ্গিক অভিব্যক্তি ঐ হাত-পা নাড়ায়,—শিশুর স্বভাবজ ঐ খেলায়। এই খেলাই তার Expression, তার Gesture,—এই ভঙ্গীতেই নৃত্যের স্ফূরণ! মনুষ্য-শিশুতেও এই; জীব-জগতেও ইহারই প্রতিচ্ছবি। কে নাচেনা? কে গাহেনা? কে সুরে কথা কহেনা? পাখী ডাকে,—কু-উ-উ—সুরে বাঁধা বুলি। বুল্‌বুলি ঝুঁটি নাড়ে,—সেও নৃত্যের স্ফূরণ। কাল মেঘ—আষাঢ়ের নববর্ষায় দিগন্ত ছাইয়া ফেলে,—আকাশ ডাকে গুড়্-গুড়্-গুড়্—মেঘ-মন্দ্রে ঐ সুরের ঝঙ্কার। সে সুরে সুর মিলাইয়া ময়ুর ডাকে কে-কা; সুরে সুর বাঁধা! পেখম খুলিয়া তালে-তালে সেও নাচে,—তার হৃদয়স্থ আনন্দের আঙ্গিক অভিব্যক্তি। অমন যে গাধা, ধোপার মোট বহা যার পেশা,—তার গর্দ্দভ-চীৎকারও বৃথা নয়; সুরের সঙ্গে বাঁধা তার স্বর; সে সুর নাকি "রেখাব।" প্রণয়িনী-সম্ভাষণে, বিরাম-মন্দিরের আলাপ যখন নিবিড় হইয়া উঠে, তখন প্রণয়ী-প্রণয়িনীর কণ্ঠস্বর, আমাদের দেশের কবির মতে, স্বভাবতঃই গদগদ হয় নাকি কপোত-কপোতীর মিলন-সম্ভাষণের মত! পারাবতও পেখম ফুলাইয়া নাচে, সুরে কথা কয়—বক্-বকুম্!

ঘোড়া—অমন যে কাণ্ডজ্ঞান-শূন্য জীব, তারও মেজাজ বুঝা যায়, তার হ্রেষা-রবের তারতম্যে। সেও নাচে, তারও Expression আছে। সে কাণ খাড়া করে, লেজ নাড়ে, উৎসাহে সামনের পা বাড়াইয়া দেয়। যখন তার অবসাদ আসে, যখন সে আলস্যে গা ঢালিয়া দেয়, তখন তার দীর্ঘ কাণ লুটাইয়া পড়ে, পিছনের পা ছড়াইয়া দেয়। তারও সুরের সঙ্গে Expression বাঁধা। মানুষও শিশুর মত প্রথম জাগিয়াছিল,—সুর লইয়া, আর তার হৃদ্‌গত আনন্দের অভিব্যক্তি ফুটিয়া উঠিয়াছিল—নৃত্যে! এই সুর, এই নৃত্য মানুষের আদিম সম্পত্তি। এই নৃত্য—এই অভিব্যক্তি হইতেই জগতের যত কিছু কাব্য, নাটক আর তার অভিনয় জন্মগ্রহণ করিয়াছে। এই সুরকে অবলম্বন করিয়াই মানুষ গান গাহিতে শিখিয়াছে, আর ঘুরিয়া ফিরিয়া, নানা রূপ ও রঙ্গের মধ্য দিয়া আমরা ইহারই চরমোৎকর্ষের (Perfection-এর) দিকে ছুটিয়া চলিয়াছি—আনন্দ-সাগরে ডুবিবার জন্য!

অভিনয়ের সময়েও আমরা দেখিতে পাই, এই সুরকে একেবারে বর্জ্জন করিতে পারিনা। খুব মোটা ঘর-সংসারের কথা লইয়া যে নাটক, যাহাকে আমরা সামাজিক বা গার্হস্থ্য নাটক বলি, তার অভিনয়েও দেখিয়াছি, যেখানেই ভাবের আধিক্য আসিয়া পড়ে, সেইখানেই সুর দেখা দেয়। প্রফুল্ল নাটকে, "আমার সাজান বাগান শুকিয়ে গেল"—যিনি যেমন ভাবেই বলুন, একটা সুর আসিয়া পড়েই; তবে মারামারি যা কিছু ঐ মাত্রাধিক্য লইয়া। আর কাব্য-গ্রন্থে তো কথাই নাই। To a nunnery go—খুব বড় অভিনেতার মুখেও শুনিয়াছি—Irvingএর স্কুলের অভিনেতার মুখে, সেও ঐ সুরে বাঁধা। এখনও দেখিতে পাই, সুর বর্জ্জন করার

মাঝে বেজায় বে-সুরেরও কসুর নাই? কিন্তু উপায় কি! সত্যকার "আর্ট্" বুঝি সুরের মধ্যে বাঁধা। এই সুর দেশ ও জাতিভেদে ভিন্ন মূর্ত্তিতে দেখা দেয়। কাজেই দেশ ও জাতিভেদে Expression-এর প্রভেদ হইয়া থাকে। সকল জাতিরই সুরের সঙ্গে সঙ্গে Expression-এর একটা বৈশিষ্ট্য আছে। মনোভাব প্রকাশের ভঙ্গী একদেশের মধ্যেই ভিন্ন ভিন্ন জাতির ভিতর পৃথক্। মাড়োয়ারীরা কথা কহিবার সময় হাত-মুখ নাড়ে খুব বেশী, বাঙ্গালীরা (তাহাদের) তুলনায় ধীর। মেয়েদের মধ্যেও জাতি-ভেদে এই ভাব। সকল দেশের মেয়েরাও সমানভাবে ঝগড়াও করেনা। ইংরাজ জাতীয় Expression-এর ভঙ্গী ভারতীয়দের তুলনায় অন্যরূপ। তাহারা হাত কচ্‌লাইয়া দুঃখ প্রকাশ করে। আমরা শোকে বক্ষে করাঘাত করি। এইরূপে প্রত্যেক ব্যাপারেই উভয় জাতির, কি কথা কহিবার, কি দাঁড়াইবার, কি হাত-পা নাড়ার ধরণ ও পদ্ধতি স্বতন্ত্র। বাঙ্গলার নাট্যশালায় এই ইংরাজ-আচরিত হাব-ভাব ও ভঙ্গিমা আনিতে গিয়া আমরা অনেক স্থানেই পায়সে পিঁয়াজের ফোড়ণ দিতেছি। 'আর্ট'কে বিসদৃশ করিয়া ফেলিতেছি। ইংরাজের সাহিত্যের হুবহু তর্জ্জমায় বা নকলে যেমন সত্যকার সাহিত্য লাভের পরিবর্ত্তে ক্ষতিই হয় অধিক, তেমনি হজম না করিয়া, ঠিক্ খাপ না খাওয়াইয়া ইংরাজী Expression এবং সুরের বা styleএর হীন অনুকরণ যদি আমরা করি, তাহা হইলে আমাদের জাতীয় নাট্যশালার বৈশিষ্ট্য আমরা ইচ্ছা করিয়াই নষ্ট করিব। থিয়েটার জাতির দর্পণ। দোঁ-আঁস্‌লা নাট্যমঞ্চ জাতির কলঙ্ক।

অঙ্গ-ভঙ্গীর দ্বারা ভাবের অভিব্যক্তি এবং অনুকরণ করা শিখিতে হয়, ছোট ছোট ছেলেদের কাছে। ছেলে যত বুড়া হয়, ততই কুশিক্ষা ও ভুল সংস্কারের তাড়নায় সে স্বভাব ভুলিয়া চাতুরী শিখে। আর

এই শিক্ষা তাহাকে ক্রমে শুধু লাজুক করিয়া তুলে না, একটু-আধটু বিজ্ঞ করিয়াও তুলে, যে যত বড় হয় ততই সহজ ভঙ্গী ছাড়িয়া প্যাঁচ কসিতে আরম্ভ করে। কেহ যদি লুকাইয়া ছেলেদের খেলা লক্ষ্য করিয়া থাকেন, তিনি দেখিয়া থাকিবেন নিশ্চয়-ই, তাহারা কেমন তাহাদের বয়োজ্যেষ্ঠদের অনুকরণ করিয়া নিজ নিজ অভিজ্ঞতার পরিচয় দেয়। একটী ছেলে তার দোয়াতটি অসাবধানতায় ভাঙ্গিয়া ফেলিয়াছে; এবং এই ভাঙ্গার দরুণ তার বাপ তাকে খুব বকিয়াছেন, এমন কি মারিতেও গিয়াছেন, কিন্তু তার মা বাধা দেওয়ায় প্রহার তাকে আর খাইতে হয় নাই। এই বাড়ীরই আর একটি ছোট মেয়ে—সেই ছেলেরই বোন্—এই দোয়াত ভাঙ্গার ইতিহাসটি তার আর পাঁচজন খেলার জুটিকে বলিতেছে। এই যে আগাগোড়া ব্যাপারটি বলা, ছোট মেয়েটি ঠিক্ অভিনয় করিয়াই তার সঙ্গীদের বলে। কেমন করিয়া তার ভাই দোয়াত ভাঙ্গিয়াছিল। দোয়াত ভাঙ্গিয়া তার মুখ-চোখ কেমন হইয়াছিল। বাপ যখন বকেন, তখন কেমন তার মুখ শুকাইয়া গিয়াছিল, বাবা কেমন করিয়া বকিলেন, সেই চোখ-মুখ রাঙ্গা, কেমন করিয়া মারিতে গেলেন, মা কি করিয়া ছুটিয়া আসিয়া তাহাতে বাধা দিলেন, ভাইটি বকুনি খাইয়া কেমন 'ভ্যাঁক্' করিয়া কাঁদিয়া ফেলিল, মেয়েটি হুবহু সকলের কথা ও কার্য্য দেখাইয়া আসর জমাইয়া দিল। এরূপ ঘটনা ছেলেদের খেলার মধ্যে প্রায়-ই দেখা যায়। এবং ইহা লক্ষ্য করিলে শেখা যায়, স্বাভাবিক Expression কাহাকে বলে, এবং তাহা কত সুন্দর। মানুষ যখন আপনাকে ভুলিয়া কথা কয়, তখন তাহার Expression খুব সরল ও সুন্দর হয়। কিছু করিতেছি মনে করিয়া করায় ভাবও আড়ষ্ট হইয়া পড়ে। পুঙ্খানুপুঙ্খ-রূপে দেখিয়া, বহু অভিজ্ঞতা লাভের পর, আয়নার সম্মুখে অভ্যাস

করিলে সহজ ও সুন্দর অঙ্গভঙ্গীর দ্বারা ভাবের অভিব্যক্তি প্রকাশ করা যায়। অভিনয়ের সময়ে যাহা হয় কিছু করিব মনে করিয়া কিছু করিতে গেলে, তাহা প্রায়ই সুন্দর হয় না, বেথাপ, বেমানান, কিম্ভুত-কিমাকার, একটা কিছু হইয়া পড়ে; যাহা বর্জ্জন করা সকল অভিনেতারই কর্ত্তব্য।

অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের অত্যধিক চালনা—চোখ ও মুখের অত্যধিক সঙ্কোচ ও প্রসারণ, সৌন্দর্য্যের পরিপন্থী। খুব বুঝিয়া সুজিয়া সাবধানতার সহিত প্রয়োগে একবার মাত্র চক্ষের ইঙ্গিতে বা একটী মাত্র অঙ্গুলির সঞ্চালনে, রঙ্গমঞ্চে বৈদ্যুতিক প্রবাহ যিনি ছুটাইয়া দিতে পারেন, তিনিই সার্থকভাবে এই বিদ্যাকে আয়ত্ত করিয়াছেন, নতুবা চুল ছিঁড়িয়া, বক্ষে অযথা করাঘাত করিয়া, পাঁয়তারা কসিয়া, সুকুমার শিল্পের আদ্যশ্রাদ্ধে বিশেষ কোন লাভ হয় কি না সুধীবর্গ তাহার বিচার করিয়া দেখিবেন।

Expression অঙ্গভঙ্গীর দ্বারা যেমন হয়, কণ্ঠস্বরের প্রয়োগ ও ব্যবহারেও যে তেমনটি হয় না তাহা নহে। বরং প্রত্যেক অভিনেতার উচিত কণ্ঠস্বরের সাহায্যেই ভাবকে প্রথমে ব্যক্ত করা, এবং সঙ্গে সঙ্গে সেই সুরে সুর বাঁধিয়া আঙ্গিক অভিনয়ে ফুটাইয়া তোলা। যেমন সঙ্গীতের সঙ্গে সঙ্গতের সম্বন্ধ। অনেক অনভ্যস্ত বা অপরিপক্ক অভিনেতা এই দুইএর সামঞ্জস্য রক্ষা করিতে পারেন না। কথায় যাহা বক্তব্য তাহা হয় তো বলিলেন ঠিক, কিন্তু অঙ্গভঙ্গী বা ভাবের অভিব্যক্তি করিলেন কথা শেষ হইবার পরে। ভুলিয়া গেলেন যে—"Suit your action to your word, and your word to your action", এই Suit করা, খাপ খাওয়ান; বহু অভ্যাসে আয়ত্ত করিতে হয়। কারণ লজ্জা, সংস্কার ও কুশিক্ষা, এই দুইটী বস্তুর মধ্যে সহজেই প্রাচীর তুলিয়া দেয়, এবং সে প্রাচীর ভাঙ্গিয়া ফেলা একটু নয়, বিশেষ কষ্টসাধ্য।

অভিনেতার কার্য্য হইল রস-সৃষ্টি। সমস্ত রসের আধার হইল হৃদয়। হৃদয়স্থ ভাব ফুটে কণ্ঠস্বরের সাহায্যে, আর সঙ্গে সঙ্গে তাহার তরঙ্গ বহিয়া যায়, চোখে-মুখে, অঙ্গ-প্রত্যঙ্গে। তাই কথা বাদ দিয়াও অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের সাহায্যে চোখ ও মুখের ভঙ্গিমায় মানুষের সকল মনো-ভাবই প্রায় প্রকাশ করা যায়। এই অভিনয়কে মূক-অভিনয় বলে। এরূপ অভিনয়, "পর্দ্দার অভিনেতার"—বায়স্কোপের অভিনেতার পক্ষেই সাজে। থিয়েটারে যিনি অভিনয় করিবেন, তাঁহার মনে রাখা উচিত—কণ্ঠস্বরই তাঁহার প্রথম অবলম্বন। অতএব সর্ব্বপ্রথমে থিয়েটারের অভিনেতার উচিত, কণ্ঠস্বরের উপর রস-সৃষ্টির বনিয়াদ করা। সর্ব্বাপেক্ষা রঙ্গমঞ্চে সেই অভিনেতাই বরণীয়, যিনি কণ্ঠস্বর ও আঙ্গিক অভিব্যক্তিকে এক সঙ্গে আয়ত্ব করিয়াছেন।

নাটক শব্দের ব্যুৎপত্তি নট (নৃত্য করা),+অক (ণক)—ক= নাটক। প্রকৃতি প্রত্যয় যোগে নাটক পদটী এই ভাবেই নিষ্পন্ন হইয়াছে।

The Dramatic History of the world-এ একস্থানে লেখা আছে—"In Sanskrit, a dance without Gesticulation and speech is called Nri Tya,—that on the gesticulation but not speech is called "Natya"—from which Nataka or Drama takes its' origin—অর্থাৎ হাব-ভাব-বর্জ্জিত অঙ্গের চালনাকে নৃত্য বলে এবং হাব-ভাব-সমন্বিত অঙ্গের চালনাই নাটক। নাটকে হাবভাবের অভিব্যক্তি পূর্ণমাত্রায় সন্নিবিষ্ট বলিয়াই "নট্" ধাতু নাটকের উৎপত্তিমূলক হইয়াছে। পণ্ডিতেরা কাব্য-শাস্ত্রকে দুই ভাগে বিভক্ত করিয়াছেন—"শ্রব্য" ও "দৃশ্য"। শুধু কর্ণেন্দ্রিয়ের সাহায্যে যে কাব্যের রসগ্রহণ করিতে পারা যায় তাহাই "শ্রব্য"-কাব্য, কিন্তু যে কাব্যের শ্রবণ, পঠন ব্যতীত দর্শনেরও প্রয়োজন হয়—তাহাই "দৃশ্য-

কাব্য।” কিন্তু দৃশ্য-কাব্য রস-পিপাসু সুধীগণ যদি রঙ্গমঞ্চে কোনো কারণে অভিনেতার হস্তচালনা বা অঙ্গভঙ্গিমাতে দর্শনেন্দ্রিয়ের পীড়া অনুভব করেন এবং দৃশ্যকাব্য রস উপভোগে বীতরাগ হন—তাহা হইলে সে ক্ষেত্রে নাটক ও অভিনয় দুই-ই ব্যর্থ হইল।

অভিনয়ে হস্ত-চালনা

অনেক অভিনেতা বা অভিনেত্রী রঙ্গমঞ্চে অভিনয়-কালে নিজের হাত দুটী লইয়া বড়ই বিব্রত হইয়া পড়েন। বক্তৃতা করিতে করিতে তাঁহারা ঠিক করিতে পারেন না,—হাত দুটী লইয়া কি করিবেন। কথাটী খুবই হাস্যজনক বটে। কারণ, প্রায় দেখিতে পাওয়া যায়,—হয়ত’ এরূপ ভাবে তিনি হাত দুটী নিশ্চল রাখিয়া কাষ্ঠ-পুত্তলিকার ন্যায় কথা উচ্চারণ করিয়া যাইতেছেন,—দর্শকবৃন্দ সে ভাব দেখিয়া মনে করেন—যেন তাঁহার হাত দুটীতে পক্ষাঘাত হইয়াছে; আবার কেহ কেহ হয়ত’ এরূপভাবে অনর্গল হাত দুটী তুলিতেছেন ফেলিতেছেন, যেন কোনও কলে (Machine) কাজ হইতেছে; সে “হাত নাড়ার” কোনও অর্থ নাই। সে যেন এক কিম্ভূতকিমাকার—বিশ্রী ব্যাপার! অথবা “আর্ট” দেখাইয়া তালপাতার সিপাইয়ের মত—এম্‌নি হাস্যজনক ভঙ্গীতে হাত চালাইতেছেন দেখিলেই মনে হয়, “রঙ্গমঞ্চ” হইতে এ পাপ বিদায় হইলে বাঁচি।

আয়নার সম্মুখে ভূমিকা অভ্যাস

সুতরাং মহলার সময় খুব যত্নপূর্ব্বক এই সকল বিষয় শিক্ষা করা কর্ত্তব্য। এই জন্যই প্রত্যেক অভিনেতা বা অভিনেত্রীর উচিত,—একখানি বড় আয়নার সম্মুখে দাঁড়াইয়া হস্ত-পদাদি সঞ্চালনের প্রতি বিশেষরূপে লক্ষ্য রাখিয়া আপন-আপন ভূমিকা অভ্যাস করা। কারণ, রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিবার সময় তিনি ত’

এই যে—তাঁহারা নেতা হইয়াও বুঝিতে পারেন না—ইহাতে অভিনয়ের কি ভয়ানক ক্ষতি হয়!

কেমন করিয়া অভিনয় করিতে হয়,—মুখে বলিয়া দিলে কিছুতেই কাহাকেও শিখাইতে পারা যায় না। অভিনয় করা নিজে শিখিতে হয়। প্রথম ও প্রধান চেষ্টা করা কর্ত্তব্য—কেমন করিয়া ভাব (Feelings) আনিতে হয়। ভাবুক না হইলে কিছুতেই তাঁহার দ্বারা অভিনয়-কার্য্য হইবে না। যিনি অভিনেতা বা অভিনেত্রী নির্ব্বাচিত করিয়া ভূমিকা বিতরণ (Part Distribute) করিবেন,—তিনি সর্ব্বাগ্রে বিশেষরূপে লক্ষ্য করিবেন,—কোন্ কোন্ অভিনেতা বা অভিনেত্রী সহজে কোন্ কোন্ ভাব আনিতে পারেন। মানুষের সহিত মেলামেশা করিলেই বুঝিতে পারা যায়, ইহার অন্তঃকরন কোমল কি কঠোর কি রঙ্গময়। একজন কর্কশহৃদয় ব্যক্তিকে—কোনও প্রেমিকের ভূমিকায় শিক্ষা দিলে—কোনও ফল পাওয়া যাইবে না। সে সেই কোমল বক্তৃতার ভিতরেও এমন একটা কঠোরতার ভাব মিশাইয়া ফেলিবে যে, সমস্ত চরিত্রটী আগাগোড়া নষ্ট হইয়া যাইবে। মিষ্টভাষী ধীর শান্ত ব্যক্তিকে কোনও দুর্জ্জনের ভূমিকায় অভিনয় করিতে দিলে সে কিছুতেই কঠোরতার চিত্র ফুটাইতে পারিবে না। ভূমিকা বিতরণের কৌশলেই অভিনয় ভাল-মন্দ হইয়া থাকে। সাধারণ রঙ্গালয় অপেক্ষা অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ে ভূমিকা নির্ব্বাচনের অধিক সুবিধা। সাধারণ পেশাদারী রঙ্গালয়ে চাকুরী করিবার জন্য অপরিচিত ব্যক্তি আসিয়া যোগদান করেন; সুতরাং কর্ত্তৃপক্ষের কোনমতেই জানা সম্ভব নয়,—তিনি কি প্রকৃতির লোক এবং তাঁহাকে কি ভূমিকায় অভিনয় করিতে

নির্ব্বাচনে দুরদর্শিতা

দিলে তাঁহার ঠিক "স্বভাবোচিত" হইবে। কিন্তু অবৈতনিক সম্প্রদায় বন্ধু-বান্ধব, আত্মীয়-স্বজন প্রভৃতি খুব পরিচিত ভদ্রসন্তানগণকে লইয়া গঠিত। সুতরাং ভূমিকা-বিতরণ সময়ে অধ্যক্ষ বা নাট্যাচার্য্যের বিচার করিবার কোনরূপ অসুবিধা হইবে না যে, তিনি যাঁহাকে যে ভূমিকা অভিনয় করিবার জন্য নির্ব্বাচিত করিতেছেন, সে চরিত্র অভিনেতার চরিত্রের অনুরূপ কি না। তবে আমি এরূপ কথা বলিতেছি না যে, অভিনেয় নাটকের প্রত্যেক চরিত্রটী অভিনেতার চরিত্রের সহিত মিলাইয়া বিতরণ করিতে হইবে। তাহা হইলে ত' মহাবিপদের কথা! কোনও "চোর", "জুয়াচোর", "হত্যাকারী", "জালিয়াৎ", "দস্যু" "নৃশংস পিশাচ" ইত্যাদি ভীষণ চরিত্র অভিনয় করাইতে হইলে—দলের মধ্যে সে প্রকার চরিত্রের লোক কেমন করিয়া পাওয়া সম্ভব? এক্ষেত্রে দেখিতে হইবে, —একটু সূক্ষ্ম বিচার করিয়া বুঝিতে হইবে—দলস্থ কোন্ ব্যক্তিকে (তাঁহার স্বাভাবিক চেহারা—কণ্ঠস্বর—চালচলন—কথাবার্ত্তা হিসাবে) উক্তরূপ ভূমিকায় শিক্ষিত করাইলে অন্যান্য দলস্থ অভিনেতা অপেক্ষা অধিক মানায় এবং Suitable হয়। কিন্তু আমাদের অবৈতনিক সম্প্রদায়ে এ বিষয়ে একটা মহা অসুবিধা প্রায়ই ঘটিয়া থাকে। যাঁহাকে যে ভূমিকা ঠিক মানায় তিনি কিছুতেই সে ভূমিকায় অভিনয় করিতে চাহেন না। একজন ঘোরতর কৃষ্ণবর্ণ কৃশকায় কুৎসিত ব্যক্তিকে "চোর" সাজিতে বলিলে—তিনি প্রাণান্তেও তাহাতে সম্মত নহেন। তাঁহার মনোগত ভাব,—তিনি প্রেমিক-প্রবর যুবরাজ সাজিয়া "প্রণয়িণী" লইয়া রঙ্গমঞ্চে প্রেমালাপ করেন। যিনি একবর্ণও (Acting) বক্তৃতার কথা বিশুদ্ধভাবে উচ্চারণ করিতে কিছুতেই সক্ষম নহেন, যাঁহার কণ্ঠস্বর শুনিলে শ্রোতার আপাদ মস্তক জ্বলিয়া উঠে, যিনি কথা কহিলে পার্শ্বের Co-actor পর্য্যন্ত শুনিতে পা'ন না, তিনি "বীরের" ভূমিকায় অভিনয়

করিতে উৎসুক। এই কারণেই অবৈতনিক সম্প্রদায়ের অভিনয়ের এত দুর্নাম।

অভিনেতার অথবা অভিনেত্রীর রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইয়া একেবারেই ভুলিয়া যাওয়া কর্ত্তব্য যে তাঁহারা অভিনয় করিতেছেন। যিনি রামের চরিত্র অভিনয় করিতেছেন,—তিনি যদি রঙ্গমঞ্চে বাহির হইয়াও এ কথাটী মনে করেন —যে "আমি শ্রীহরিচরণ মিত্র, সাকিম বৌবাজার—দিনের বেলা জেম্‌স্‌টেরী কোম্পানীর বাড়ীতে বিল্‌কালেক্‌টিং সরকারের কাজ করি;—এই দলে আজ পোষাক পরিয়া অমুক পালার অভিনয়ে "শ্রীরামচন্দ্র" সাজিয়া বক্তৃতা করিতে নামিয়াছি"—তাহা হইলে তিনি কিছুতেই অভিনয় করিতে পারিবেন না। লব্ধপ্রতিষ্ঠা অভিনেত্রী রঙ্গমঞ্চে অবতীর্ণা হইয়া যদি মনে মনে ভাবিতে থাকেন,—"আমি শ্রীমতী অমুক, মাসিক দুইশত টাকা সম্প্রদায়ের নিকট হইতে বেতন আদায় করি,—আমার "সীতা" সাজা দেখিতে রঙ্গালয় আজ লোকে পরিপূর্ণ,—আমায় খুব সুন্দরী দেখাইতেছে,—বোধ হয় আমাকে দেখিয়া শতকরা সাড়ে-সাতানব্বই জন জখম হইয়া পড়িল,—এ অভিনেতা কি আমার সহিত "রাম" সাজিয়া অভিনয় করিবার যোগ্য—ইত্যাদি—ইত্যাদি"—তাহা হইলে সে অভিনয় দেখিয়া দর্শকবৃন্দ কতদূর তৃপ্তিলাভ করিতে পারেন? সাধারণ রঙ্গমঞ্চে আর এক দোষ সচরাচর দেখিতে পাওয়া যায়,—নিঃসঙ্কোচে (Freely) কেহ যেন অভিনয় করিতে জানেন না।

নিঃসঙ্কোচ অভিনয়

"স্বামী-স্ত্রী" নির্জ্জন ঘরে কথা কহিতেছেন,—যেন ভাশুর-ভাদ্রবৌ,—এপাড়া-ওপাড়ার লোক! কেহ কাহারও দিকে অগ্রসর হইতেছেন না,—কেহ কাহাকেও হয়ত' স্পর্শ পর্য্যন্ত করিতেছেন না। সে স্বাধীনতা-টুকু কেবলমাত্র দলের যিনি নেতা বা মুরুব্বি, তাঁহারই আছে দেখিতে

পাই। নায়ক-নায়িকা বহুদিন—বহুদিনের বিচ্ছেদের পর—অনেক দুঃখ-কষ্ট, লাঞ্ছনা-গঞ্জনা সহ্য করিয়া—অনেক বাধা-বিপত্তি অতিক্রম করিয়া যখন প্রথম মিলিত হয়, তখন ব্যাকুল ভাবে দু'জনে দু'জনকে বাহুপাশে বেষ্টন করিলে যদি কুরুচি অথবা অশ্লীলতার পরিচায়ক হয়, —তাহা হইলে নাটকে এরূপ দৃশ্য রাখিবার আবশ্যকতা কি? এবং ইহাতে কুরুচিই বা আসিবে কেন, তাহাত' বুঝিতে পারি না। অভিনেতার ইচ্ছা থাকিলেও অভিনেত্রীর বিরক্তির ভয়ে—তাহার সহিত নিঃসঙ্কোচে অভিনয় করিতে পারেন না,—ইহাও আমরা বিশ্বস্তসূত্রে অবগত হইয়াছি। এরূপ কাপুরুষ অভিনেতার অভিনয়-কার্য্য না করাই শ্রেয়ঃ। নাটক ও সম্প্রদায়ের নাম উল্লেখ না করিয়া একটা ঘটনা পাঠকগণকে শুনাই। কলিকাতার কোনও এক শ্রেষ্ঠ রঙ্গমঞ্চে—একবার একখানি উৎকৃষ্ট নাটকের অভিনয় দেখিতেছিলাম। "নায়িকা" তাঁহার "স্বামী" কর্ত্তৃক উপেক্ষিতা ও পরিত্যক্তা হইয়া একেবারে পাগলিনী হইয়াছেন। "স্বামী" যুদ্ধে গিয়াছেন—"নায়িকা" পুরুষবেশে তাঁহার অনুসরণ করিয়াছেন। অকস্মাৎ তাঁহার "স্বামী" এক ভয়ঙ্কর বিপদে পতিত হইলেন; পাগলিনী "নায়িকা" স্বয়ং একাকিনী "স্বামী"কে মৃত্যুমুখ হইতে উদ্ধার করিলেন! "স্বামী" অত্যন্ত জখম হইয়াছেন,— কিছুতেই চলিতে পারেন না। "নায়িকা" তাঁহাকে বলিলেন—"তুমি আমার কাঁধে ভর দিয়া একটুখানি চল,—আমি তোমার জন্য শিবিকা আনিয়া দিতেছি।" পাঠক! বুঝুন—কিরূপভাবে আহত স্বামীকে বাহু-পাশে বেষ্টন করিয়া—এই অবস্থায় "নায়িকার" লইয়া যাওয়া কর্ত্তব্য! এই দৃশ্যে যিনি "নায়ক" অর্থাৎ "নায়িকার প্রিয়তম স্বামী" সাজিয়াছেন —তিনি একজন সামান্যদরের অভিনেতা,—এবং যিনি "নায়িকা" সাজিয়াছেন,—তিনি একজন বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের খ্যাতনামা অভিনেত্রী।

ক্ষীরোদপ্রসাদের "নর নারায়ণ" নাটকে "কর্ণের" ভূমিকায়—সুপ্রসিদ্ধ
অভিনেতা—এ্যাসিষ্ট্যাণ্ট কমিশনার রায় সাহেব—
শ্রীপ্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়।

তিনি "আহত স্বামীকে" কি ভাবে লইয়া রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইলেন শুনুন ;—অভিনেতা খোঁড়াইতে খোঁড়াইতে আসিতে লাগিলেন—আর সেই খ্যাতনামা অভিনেত্রী তাঁহার কোমরবন্ধটী মাত্র বামহস্তের দুটী অঙ্গুলীদ্বারা স্পর্শ করিয়া দেড়-হাত তফাতে অগ্রে চলিলেন। প্রণয়-দৃশ্যের (Love-Scene-এর) সপিণ্ডকরণ হইল আর কি ! দুঃখের বিষয় এই যে—রঙ্গালয়ের কর্ত্তৃপক্ষগণ এ সমস্ত দেখিয়াও দেখিতে চাহেন না ! রহস্যের কথা বটে !

আপনার ভূমিকাটী কাগজে কলমে স্বহস্তে লিখিলে—তাহা অতি সুন্দররূপে আয়ত্তাধীন হয়। তাহাতে সহজে এবং শীঘ্র মুখস্থ হয়,—এবং তাহার প্রতিছত্রও বোধগম্য হইয়া থাকে। তাড়াতাড়ি না লিখিয়া ধীরে ধীরে প্রত্যেক কথা বুঝিয়া সুঝিয়া লিখিলে—অধিকতর ফললাভ হয়। স্বহস্তলিখিত ভূমিকাটী লইয়া—প্রত্যেক দিন নির্জ্জনে একখানি বড় আয়নার সম্মুখে দাঁড়াইয়া তাহার আবৃত্তি করা আবশ্যক। বড়

ভূমিকা অভ্যাসের সহজ উপায়

আয়না না থাকিলে—অন্ততঃ একখানি ছোট আয়না এরূপভাবে দেওয়ালে টাঙাইয়া রাখা আবশ্যক—যাহাতে দাঁড়াইয়া নিজের মুখ দেখিতে পাওয়া যায়। মুখের ভাবে হৃদয়ের ভাব ব্যক্ত হয় ; যাঁহার মুখভাবের কোনও পরিবর্ত্তন দেখা যায় না,—তাঁহার হৃদয়ে কোনও ভাব নাই ; তিনি ভাবহীন (Feelingless) অভিনেতা ; সুতরাং তিনি অভিনেতৃ-পদবাচ্য নহেন। যাঁহারা বায়স্কোপ্ দেখিয়াছেন, তাঁহারা বুঝিতে পারিবেন যে, কথা না কহিয়া কেবলমাত্র মুখভাবের দ্বারা (Facial Expression) কতখানি অভিনয় করা যাইতে পারে। সেই জন্যই বলিতেছিলাম যে, অভিনয় কেহ শিখাইতে পারে না ; যতক্ষণ না নিজের প্রাণে ভাব

আসিবে,—ততক্ষণ পর্য্যন্ত কোনমতেই অভিনয় শিক্ষা করা যাইতে পারে না।

অভিনেতা বা অভিনেত্রীর প্রত্যেক কথাই স্পষ্ট এবং বিশুদ্ধ উচ্চারণ করিতে হইবে। দর্শকবৃন্দ যদি অভিনেতার কথাই বুঝিতে না পারিলেন, তাহা হইলে অভিনেতার অভিনয় করিয়া লাভ কি, দর্শকবৃন্দের অভিনয় দেখিয়া সুখ কি—এবং নাট্যকারের নাটক লিখিয়াই বা ফল কি? কোনও রকমে (তাড়াতাড়ি মোটফেলার মত) আবৃত্তি করিতে পারিলেই অভিনেতা অথবা অভিনেত্রীর রঙ্গমঞ্চে দায়িত্বের শেষ হইল না। নাতিনিম্নোচ্চৈঃস্বরে—(অর্থাৎ খুব চীৎকার না করিয়া অথবা অতি নরম সুরে কথা না কহিয়া) রঙ্গালয়ের অভ্যন্তরস্থ গ্যালারীর সর্ব্বশেষের আসনের ব্যক্তি যাহাতে শুনিতে পায় এরূপভাবে কথা কহা উচিত। প্রত্যেক কথা যখন রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইয়া উচ্চারণ করিবে—তখন বার-বার এইটী বিশেষরূপে মনে রাখিতে হইবে যে, অভিনেতা তাঁহার সমস্ত কথাগুলি প্রত্যেক দর্শকবৃন্দের জন্যই উচ্চারণ করিতেছেন; এবং দর্শকবৃন্দ যদি প্রথম আবির্ভাবে তাঁহার কথা শুনিতে ও বুঝিতে না পারিয়া তাঁহার প্রতি শ্রদ্ধাহীন ও বীতরাগ হন,—তাহা হইলে সে অভিনেতার সকল আশাই নষ্ট হয়; তিনি সহস্র চেষ্টা করিয়াও কিছুতেই অভিনয়ের দ্বারা কাহারও মনোরঞ্জন করিতে সক্ষম হইবেন না। শুধু ব্যবসায়ী থিয়েটারে বেতনভোগী অভিনেতা ও অভিনেত্রী নহে,—অবৈতনিক সম্প্রদায়ে এমন অনেক অভিনেতা দেখিয়াছি যাঁহারা অভিনয়ার্থ রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইয়া এমন তাড়াতাড়ি অস্পষ্টভাবে বক্তৃতা করিয়া যা'ন, যেন কোনমতে মাথার একটা বিষম মোট নামাইয়া সুস্থ হইলেন। এ প্রকার লোককে কেন যে সম্প্রদায়ভুক্ত করা হয়, তাহা ত' বুঝিতে পারি না।

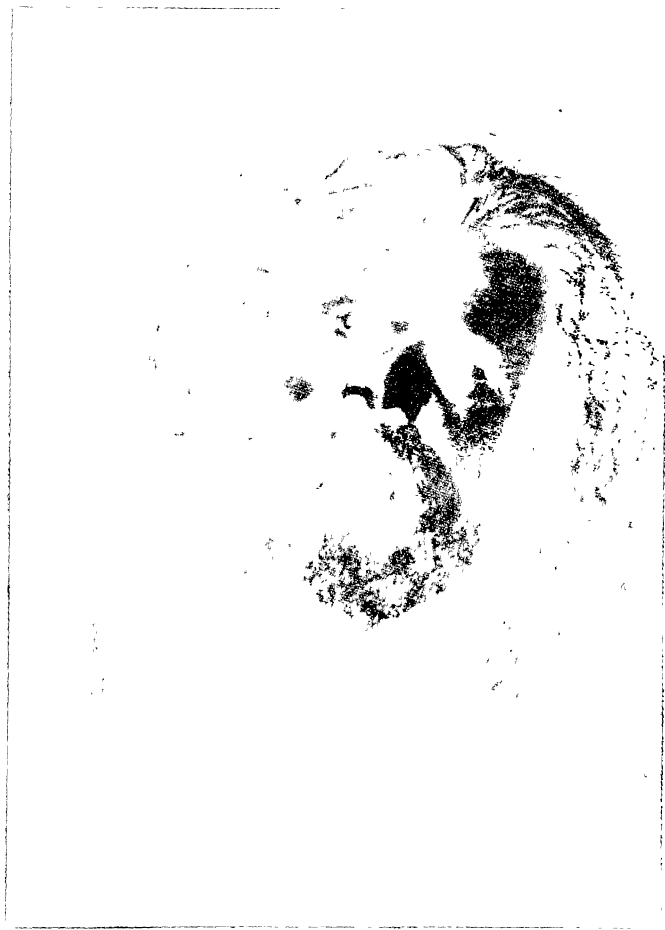
আবৃত্তি

অভিনয়ের পক্ষে অত্যন্ত অসুবিধা হইয়া থাকে। কেহ কেহ রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইয়া—সর্ব্বপ্রথমে আগাগোড়া একবার দর্শকবৃন্দকে দেখিয়া ল'ন, এবং ইচ্ছা করেন যে পরিচিত ব্যক্তিগণের সহিত সেইখান হইতে একবার "চোখে-চোখে" কথা কহিয়া বলেন,—"দেখ্‌ছ—আমি কেমন সেজেছি! আমি কেমন বাহাদুর!" এবং বরাবর দর্শকবৃন্দের দিকে মুখ ফিরাইয়াই বক্তৃতা করিতে থাকেন! তাঁহাকে হয়ত' মন্দিরের সোপানে উঠিতে হইবে,—কিম্বা ফুট্‌লাইটের নিকট হইতে খানিকটা পশ্চাৎদিকে চলিয়া আসিয়া পালঙ্কে বসিতে হইবে; তিনি দর্শকবৃন্দের দিকে মুখ রাখিয়া পিছু হাঁটিতে লাগিলেন কিম্বা বিশ্রী রকমের বাঁকাভাবে চলিতে আরম্ভ করিলেন। আমি এমন কথা বলিনা যে, দর্শকবৃন্দের দিকে পশ্চাৎ ফিরিয়া বরাবরই থাকিতে হইবে; যখন আবশ্যক—তখন যদি পিছন ফেরা হয়, তাহাতে ভাল বৈ কখনই মন্দ দেখায় না।

রঙ্গমঞ্চে পরিক্রমণ

কোনও কোনও অভিনেতা রঙ্গমঞ্চে দর্শকবৃন্দের দিকে ফিরিয়াও এমন ভাবে দাঁড়াইয়া থাকেন—যে, কেহই তাঁহার সমস্ত মুখখানি দেখিতে পা'ন না। বিলাতের বিখ্যাত অভিনেতা 'জর্জ্জ্ ফ্রেডরিক্ কুক্'কে যখন জিজ্ঞাসা করা হইয়াছিল "অভিনেতার বিশেষরূপে কোন্ জিনিষ শিক্ষা করা আবশ্যক"—তিনি বলিয়াছিলেন—(Sir—it is to learn to stand still) অর্থাৎ "ধীরভাবে কেমন করিয়া রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইতে হয়,—ইহাই সর্ব্বাগ্রে ভাল করিয়া শিক্ষা করা কর্ত্তব্য"। রঙ্গমঞ্চে যখন দাঁড়াইতে হইবে—তখন কোনমতে যেন চক্ষু নীচের দিকে না থাকে; মাথাটী এরূপভাবে তুলিয়া রাখিতে হইবে, যাহাতে চক্ষুর দৃষ্টি—দ্বিতলের আসনের ঠিক নিম্ন ভাগে কিম্বা দ্বিতীয় তাকে (Second Tier) পতিত হয়। বিলাতে অভিনয়-

শিক্ষার্থীগণের প্রতি উপদেশের সারাংশ এইস্থানে উদ্ধৃত করিয়া দিলাম :—

"Proceed immediately to your place of entrance, arrange your manner of entering and listen attentively for your *"Cue"*. On hearing which go on at the very instant; if it should be a letter or message you are to deliver, move quick and gracefully on, in a business-iike manner, with your eyes fixed directly upon the person to whom it is to be given; present or deliver it in an erect and easy manner; keep your position firmly, with your arms hanging easily by the sides of yonr body, and wait till you receive your reply, or *"Cue"* to retire, turn easily round and make your exit in the same style which you entered, assuming an easy graceful carriage, and be careful to avoid anything that savours of a *"strut"* or pomposity of manner. Speak your words slowly and distinctly, with your voice elevated somewhat above the ordinary tone, recollecting that you have a large space to fill, and it is important that every auditor in the Theatre should hear and distinguish every word you utter; in turning your face to the audience, keep your head so elevated, that your eyes may rest upon the second tier of Boxes, this will create in you the habit of "holding up your head", a point very

"বিষ্ণুমায়া" চিত্রাভিনয়ে অপূর্ব্ব রূপসজ্জায়
"বসুদেবের" ভূমিকায়—শ্রীনরেশচন্দ্র মিত্র

requisite in a young actor, as nothing appears more awkward or offensive to the spectator, than to see a performer looking down at his feet like a stupid clown, or a bashful School-boy. Be careful to avoid all nervous or fidgety changing or shifting of the feet or hands while standing on the stage, always bear in mind the important fact, in scenic philosophy, that you are to the audience as a picture, or a part of one, and that any change of position, till positively called for by the subject, is calculated to destroy the harmony and general effect of the whole".

অনেকে হয়ত' মনে করেন—যে, যখন নির্ব্বাক্ হইয়া রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইয়া থাকিতে হয়,—তখন বুঝি অভিনেতার অভিনয় করিবার কিম্বা কোনরূপ ভাব দেখাইবার প্রয়োজন নাই। ইহা সম্পূর্ণ ভুল। যে অভিনেতা বা অভিনেত্রী বক্তৃতা করিতে থাকেন, তাঁহার অপেক্ষা যিনি নির্ব্বাক হইয়া দাঁড়াইয়া থাকেন, রঙ্গমঞ্চে তাঁহার কার্য্যই তখন অধিক। বক্তৃতা না থাকিলেও নাট্যকার যে তাঁহাকে সেই দৃশ্যে নির্ব্বাকভাবে উপস্থিত করাইয়াছেন,—সে উপস্থিতির কি কোনও একটা উদ্দেশ্য নাই? নিশ্চয়ই সেই দৃশ্যের সহিত সেই নির্ব্বাক অভিনেতার কোনও না কোনও গুরুতর সম্বন্ধ আছে। অতএব তাঁহাকে তদুপযোগী হাব-ভাব দেখাইয়া বক্তার কথায় কর্ণপাত করিয়া থাকিতে হইবে। আমরা দেখিতে পাই,—দুই চারিজন অভিনেতা এবং অভিনেত্রী একত্র দাঁড়াইয়া কোনও দৃশ্যে অভিনয় করিতেছেন; যিনি বক্তৃতা করিলেন,—

নির্ব্বাক অভিনয়

তিনি তাঁহার বক্তৃতা শেষ হইবামাত্রই এমনভাবে সঙ্গী অথবা সঙ্গিনীর নিকট হইতে মুখ ফিরাইয়া দর্শকবৃন্দের প্রতি চাহিয়া রহিলেন, তাহার স্পষ্ট ভাবার্থ এই যে,—"আমার যাহা বলিবার—আমি আপাততঃ তাহা বলিয়াছি,—এইবার দ্বিতীয় ব্যক্তির পালা,—আপনারা তাহার কথা শুনুন ; আমি একটু বিশ্রাম করি—আবার আমার পালা আসিলে, আমি বলিব।" তিনি তখন দাঁড়াইয়া হয়ত' সুপারি চর্ব্বণ করিতে আরম্ভ করিলেন,—নয়ত' পরিচিত কোনও দর্শক-মহাশয়ের প্রতি চাহিয়া মনে মনে হাসিতে লাগিলেন—নয়ত' নিজের পোষাক—জুতা, মোজা দেখিতে আরম্ভ করিলেন। কিন্তু তাঁহার সঙ্গী অথবা সঙ্গিনী হয়ত' তাঁহাকেই সম্বোধন করিয়া কোনও গুরুতর বিষয়ের বক্তৃতা করিতেছিলেন ! এই শ্রেণীর অভিনেতা বা অভিনেত্রীর প্রতি আমার এই বক্তব্য যে, রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইয়া তোতাপাখীর ন্যায়—মাত্র নিজের ভূমিকা আবৃত্তি করার নাম প্রকৃত অভিনয় করা নয়। আবৃত্তি করা ছাড়া—অভিনেতার রঙ্গমঞ্চে সহস্র কর্ত্তব্য ও দায়িত্ব আছে,—যাহা হইতে তিলমাত্র বিচ্যুত হইলে,—তাঁহাকে কেহ প্রকৃত অভিনেতা বলিবে না।

অভিনেতাকে অভিনয়-কার্য্যে অনেক পরিশ্রম করিতে হয়,—সুতরাং তাঁহার আহারাদির প্রতি বিশেষ লক্ষ্য রাখা উচিত। সন্ধ্যার সময় উদর পরিপূর্ণ করিয়া আসিয়া অভিনয় করা বড় সুবিধাজনক নয়। কারণ,—"ভরা পেটে" অঙ্গ-চালনা করা শারীরিক অনিষ্টকর এবং সুসাধ্যও নয় ; তখন বিশ্রাম লাভ করিবার জন্য দেহ যেন আপনা আপনিই ঢলিয়া পড়িতে চাহে। আর—একেবারে শূন্য উদরে কিম্বা সন্ধ্যার সময় মাত্র কিঞ্চিৎ জলযোগ করিয়া সমস্ত রাত্রি চীৎকার

অভিনয়-কালে অভিনেতার আহারের ব্যবস্থা

ও শারীরিক পরিশ্রম করা বড়ই কষ্টদায়ক। ক্ষুধার তাড়নায় দেহ অত্যন্ত অবসন্ন ও ক্লান্ত বোধ হয়। তাহাতে অভিনয়ও ভাল হয় না। এমন অবস্থায় প্রত্যেক অভিনেতার অভিনয়-কালে আপনার আপনার আহারের কোনরূপ ব্যবস্থা করা অত্যন্ত আবশ্যক। সন্ধ্যার সময় বাটী হইতে সামান্য কিছু আহার করিয়া আসিয়া প্রত্যেক দুই অঙ্ক অভিনয়ের পর রঙ্গালয়ে কিঞ্চিৎ আহার করা উচিত। আবার দুই ঘণ্টা পরে আবার কিঞ্চিৎ আহার; এইরূপে রাত্রের আহারটা কয়েকবারে শেষ করিলে দেহের পক্ষে মঙ্গলজনক হয়, অভিনয়ে বরাবর স্ফূর্ত্তি বজায় থাকে এবং সুন্দররূপে অভিনয়ও করিতে পারা যায়।

অনেকে হয়ত' ইহা শুনিয়া বলিবেন,—"থিয়েটার করিতে গিয়া অত ল্যাঠা কে করিবে? অত হাঙ্গামা করিয়া কি অভিনয় করা পোষায়?" কিন্তু ইহাতে হাঙ্গামা কি, তাহা ত' বুঝিতে পারি না। যাঁহার যেমন অবস্থা,—তিনি সেইরূপ আহারের ব্যবস্থা করিবেন। অভিনয়ের সময় আহার করিতে বলি না; অঙ্কশেষে ঐক্যতান-বাদনের সময় আহার করিলে কোনও ক্ষতি হইবার সম্ভাবনা নাই। শরীর বজায় রাখিতে হইলে মানুষকে সকল রকম উপায় উদ্ভাবন করিতে হয়; অসুবিধাকেও সুবিধা করিয়া লইতে হয়। আমাদের দেশের অধিকাংশ লোকে, আহারকে একটা কোনও গুরুতর আবশ্যকীয় কার্য্য বলিয়া বিবেচনা করেন না। যখন হউক কোনও গতিকে "নাকে-মুখে-চোখে গুঁজিয়া" পেট্‌টা ভরাইলেই হইল;—তাহার কোনও নিয়ম নাই—ব্যবস্থা নাই। সাহেবেরা সকল কাজেই আহারের বন্দোবস্ত সঙ্গে সঙ্গে করিয়া থাকেন। বল্‌ খেলিতে, শীকার করিতে, আমোদ করিতে যেখানেই যা'ন না কেন, খানসামা তাঁহাদের আহারাদি লইয়া সর্ব্বাগ্রে তথায় উপস্থিত! তাই তাঁহাদের সকল কাজেই সমান স্ফূর্ত্তি—সমান উৎসাহ

—সমান আনন্দ! তাঁহারা সকল কাজই সুসম্পন্ন ও পরিষ্কাররূপে নিষ্পন্ন করিয়া থাকেন।

অভিনয়-রাত্রে রঙ্গালয়ে গিয়া সর্ব্বপ্রথমে একখানি প্রোগ্রাম লইয়া প্রত্যেক অভিনেতার দেখা কর্ত্তব্য—কোন্ কোন্ দৃশ্যে তাঁহাকে রঙ্গমঞ্চে বাহির হইতে হইবে।

অভিনয়কালে অভিনেতার কর্ত্তব্য

অভিনয়-কালে সাজ-ঘরে দঙ্গল বাঁধিয়া বসিয়া বাজে গল্প-কথায় মননিবিষ্ট না করিয়া সর্ব্বক্ষণ সতর্ক হইয়া অভিনয়ের প্রতি লক্ষ্য রাখা বিশেষ আবশ্যক। যে দৃশ্যে বাহির (Appear) হইয়া অভিনয় করিতে হইবে, তাহার পূর্ব্বদৃশ্যের অভিনয়ের সময় রঙ্গমঞ্চের (Wings) উইংসের ধারে গিয়া প্রস্তুত হইয়া থাকা কর্ত্তব্য। যথাসময়ে যদি রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত না হওয়া যায়, তাহাতে যে অভিনয়ের কি ভয়ানক ক্ষতি হয় তাহা পূর্ব্বেই বলা হইয়াছে। "আমাকে এখন আর বাহির হইতে হইবে না" ভাবিয়া সাজ-ঘরে বসিয়া গল্প-গুজব করিলে অন্য অভিনেতার পক্ষেও বিশেষ ক্ষতিকর হয়। তাঁহারা তামাকের লোভে এবং গল্পের কুহকে মজিয়া আত্মকর্ত্তব্য বিস্মৃত হইয়া যাইতে পারেন; সুতরাং অভিনয়ে অনেক গোলযোগ হওয়া সম্ভব।

কোনও অভিনেতার কোনমতেই কর্ত্তব্য নহে,—অভিনয়-কালে সে নাটকে নিজের কোনও ভূমিকা নাই বলিয়া—অথবা আপনার ভূমিকা অভিনয় করা শেষ হইয়াছে বলিয়া দর্শকবৃন্দের সম্মুখে আসিয়া উপস্থিত হওয়া। সেটা অত্যন্ত নীতি-বিরুদ্ধ কার্য্য। যে অভিনেতা বাহাদুরী করিয়া অভিনয়-রাত্রে যখন তখন দর্শকবৃন্দের সম্মুখে উপস্থিত হইয়া ঘনিষ্ঠতা করেন,—তিনি সেই রাত্রে রঙ্গমঞ্চে কোন ভূমিকা অভিনয় করিতে বাহির হইলে দর্শকবৃন্দের প্রাণে কোন নূতন ভাব উৎপাদ-

করাইতে পারেন না। "Actor should be a vision!" দর্শকবৃন্দ অভিনয়-রাত্রে যাঁহাকে যত অল্প আপনাদিগের মধ্যে দেখিতে পা'ন, রঙ্গমঞ্চে তাঁহার অভিনয় দেখিয়া তত অধিক মুগ্ধ হইয়া থাকেন। এই কারণে, সমস্ত অভিনেতার কর্ত্তব্য—গুম্ফ-শ্মশ্রু মুণ্ডিত করা। কারণ, তাহা হইলে—ইচ্ছামত স্বরূপ পরিবর্ত্তন করার বড় সুবিধা হয়। বিলাতী অভিনেতৃমাত্রেই শ্মশ্রু-গুম্ফ মুণ্ডিত করিয়া থাকেন।

সন্ধ্যার সময় অর্থাৎ অভিনয়ের অন্ততঃ এক ঘণ্টা পূর্ব্বে রঙ্গালয়ে গিয়া আপনার ভূমিকাটী একবার আগাগোড়া দেখিয়া লওয়া উচিত। তাহার পর, মহলায় যে ভাবে যে পথ দিয়া বাহির হইবার শিক্ষা পাওয়া হইয়াছে, সেই পথগুলি একবার ভাল করিয়া দেখিয়া-শুনিয়া রাখা আবশ্যক। কারণ, কাহাকে হয়ত' শূন্যপথে আবির্ভূত হইতে হইবে; কাহাকে হয়ত' পাহাড়ে—কাহাকে হয়ত' গাছে উঠিতে নামিতে হইবে,—জলে ঝাঁপ দিতে হইবে, ইত্যাদি; এই সমস্তগুলি একবার অভিনয়ের পূর্ব্বে ষ্টেজ্ ম্যানেজারের সাহায্যে পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে দেখিয়া-শুনিয়া লইলে অভিনয়-কালে কোনও গোলযোগ হইবার সম্ভাবনা থাকে না।

অবৈতনিক সম্প্রদায়ে অভিনয়ার্থ নাটক নির্ব্বাচন করা এক মহা সমস্যার কথা,—একটী মহাদায় বলিলেও অত্যুক্তি হয় না। নিজ সম্প্রদায়ের ওজন

নাটক নির্ব্বাচন

বুঝিয়া অর্থাৎ বড় বড় ভূমিকা (Part) অভিনয় করিবার কতগুলি ভাল অভিনেতা আছেন —স্ত্রী-চরিত্র অভিনয়যোগ্য কতগুলি সভ্য আছেন—দলের মধ্যে কতগুলি ব্যক্তি গাহিতে পারেন এবং (আবশ্যক হইলে) নাচিতে পারেন, ইত্যাদি বিবেচনা করিয়া—দলস্থ প্রধান প্রধান সভ্যগণ (অথবা কার্য্য-নির্ব্বাহকগণ) মিলিয়া পরামর্শ করিয়া তবে অভিনয়ার্থ নাটক নির্ব্বাচন করাই বিধেয়। অনেক স্থলে এইরূপ দেখা যায়,

—দলের যিনি প্রধান মুরুব্বি,—কোনও সাধারণ রঙ্গালয়ে একখানা নাটকের অভিনয় দেখিতে গেলেন। উক্ত নাটকের প্রধান নায়কের ভূমিকা খুব সুন্দররূপে অভিনীত হইতে দেখিয়া এবং সাধারণ রঙ্গালয়ের সেই অভিনেতার অভিনয়-চাতুর্য্য দেখিয়া এবং সমগ্র দর্শকমণ্ডলীর মুখে তাঁহার সুখ্যাতি ও প্রশংসাবাদ শুনিয়া—তাঁহার প্রাণে প্রাণে ভারি ইচ্ছা হইল, তিনি একবার ঐ ভূমিকাটী অভিনয় করেন। কারণ, তাঁহার মনে মনে দৃঢ় বিশ্বাস, তিনি রঙ্গমঞ্চে ঐ নায়কের ভূমিকা লইয়া অবতীর্ণ হইলেই—সাধারণ রঙ্গালয়ের উক্ত খ্যাতনামা অভিনেতার মতই সম- দর্শকমণ্ডলীকে ঐরূপই মন্ত্রমুগ্ধ করিয়া ফেলিবেন। অভিনয় দেখিয়া— তাহার পরদিনই সেই নাটক একখানি ক্রয় করিয়া—সর্ব্বাগ্রে সেই প্রধ- নায়কের ভূমিকাটী নিজে গ্রহণ করিলেন এবং তাহার পর দলের "একে ওকে তাকে" ধরিয়া কোনও রকমে অন্যান্য ভূমিকাগুলি বিতরিত হইল। অন্যান্য ভূমিকা যোগ্য পাত্রে অর্পিত হউক্ অথবা নাই হউক্,—কিম্বা ভাল করিয়া অন্যান্য অভিনেতৃগণের শিক্ষালাভ না হউক্—তাহাতে তাঁহার দৃক্‌পাত নাই; তিনি কেবল অভিনয়-রাত্রের সেই শুভ মুহূর্ত্তের প্রতীক্ষা করিতেছেন,—কতক্ষণে একবার নিজের "কেরামতি" দর্শক-বৃন্দকে দেখাইবেন! এরূপস্থলে—অভিনয়ে "কেলেঙ্কারী" অনিবার্য্য! আনুসঙ্গিক অভিনেতৃগণ (Co-actors) যদি আগাগোড়াই নিজ নিজ ভূমিকায় কদর্য্য অভিনয় করিতে আরম্ভ করিলেন,—তাহা হইলে "নায়ক" যিনি সাজিয়াছেন,—তিনি যত বড়ই অভিনেতা হউন্ না কেন,—কিছুতেই অভিনয় জমাইতে পারিবেন না। শুধু আমাদের দেশে নয়—বিলাতে অবৈতনিক সম্প্রদায়ে এই ভাবেই নাটক নির্ব্বাচিত হইয়া থাকে।

"It may, as a rule, be safely taken for granted, that

amateurs select their pieces for the purpose of giving recognition and effect to favourite parts for which the leading players have a fancy".

নাট্যাভিনয়ের সহিত দর্শকগণের খুব ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ,—একথা বলাই বাহুল্য। সুতারং কিরূপ দর্শকের সম্মুখে অভিনয় করিতে হইবে—সেইটী সর্ব্বাগ্রে বিবেচনা করিয়া—নাটক নির্ব্বাচিত করাই যুক্তিসিদ্ধ। পাশ্চাত্য জগতের ঐরূপ অভিমত,—"The plays selected should be of a style suited to the audience as well to the players". সহরে বরং যে কোনও নাটক ভাল অভিনয় করিলেই জমাইতে পারা যায়,—কিন্তু পল্লীগ্রামে শুধু সভ্যগণের ইচ্ছানুরূপ নাটক অভিনয়ার্থ নির্ব্বাচিত করিলে চলে না! তবে যদি একথা কেহ বলেন,—"আমাদের যে নাটক ইচ্ছা, যে নাটক অভিনয় করিলে আমাদের নিজেদের স্ফূর্ত্তি হয়,—আমরা সেই নাটক অভিনয় করিব;—কারণ, আমরা সখের—পেশাদার নই। দর্শকের রুচির প্রতি দৃষ্টিপাত করিবার আমাদের কোনও দরকার নাই।" ইহার উপর আর কথা কি? যাঁহাদের এইরূপ ধারণা, তাঁহাদের প্রতি আমাদের বক্তব্য এই যে,—তাহা হইলে দর্শকের ভিড় করিয়া একটা হট্টগোল না করিয়া নিজেরা ঘরে দরজা বন্ধ করিয়া—অভিনয় করিলেও ত' চলে! কিন্তু "অভিনয়ের" উদ্দেশ্য ত' তাহা নয়। দর্শকবৃন্দের মনোরঞ্জন করিতেই হইবে,—নইলে অভিনয় করিয়া—অত অর্থব্যয়, অত পরিশ্রম করিবার আবশ্যকতাই বা কি? দর্শকবৃন্দ যদি তুষ্ট না হইলেন,—যে নাটক অভিনীত হইতেছে—দর্শকবৃন্দ যদি তাহার কিছুই না বুঝিলেন,—"মহম্মদ ঘোরী"—"জালালুদ্দিন খিলিজি"—"আট্‌পটাদ্বৈত" ইত্যাদি নামধেয় চরিত্রগুলি যদি দর্শকবৃন্দ চিনিতেই না পারিলেন,—বা তাঁহারা রঙ্গমঞ্চে কি কার্য্য করিতেছেন—তাহা যদি না বুঝিতে সক্ষম

হইলেন, তাহা হইলে সে অভিনয় করিয়া ত' কোনও লাভ নাই! অবশ্য আমি শিক্ষিত দর্শকবৃন্দের কথা বলিতেছি না। সুদূর পল্লীগ্রামে নাট্যাভিনয়—আমার যত দূর বিশ্বাস,—দরিদ্র অশিক্ষিত গ্রাম্য-ব্যক্তিগণের এবং গ্রাম্য-নারীগণের জন্যই হইয়া থাকে—এবং হওয়াই উচিৎ। কারণ, সহরে আসিয়া "থিয়েটার" দেখিবার সুযোগ তাঁহাদের অনেকেরই ঘটে না, বিশেষতঃ যাঁহাদের আর্থিক অবস্থা আদৌ ভাল নয়। এস্থলে কোনও পৌরাণিক নাটক অভিনয়ার্থ নির্ব্বাচিত করাই যুক্তিসঙ্গত। নটগুরু গিরিশচন্দ্র বলেন—"ধর্ম্ম-প্রাণ হিন্দু ধর্ম্ম-প্রাণ নাটকেরই স্থায়ী আদর্শ করিবে। বাল্যকাল হইতেই হিন্দু শ্রীরাম, শ্রীকৃষ্ণ, ভীষ্ম, অর্জ্জুন, ভীম প্রভৃতিকে চেনে, সেই উচ্চ আদর্শে গঠিত নায়কই হিন্দুর হৃদয়গ্রাহী হওয়া সম্ভব।" বরং ঐতিহাসিক নাটক অভিনয় করিলে—আজকাল সকল পল্লীগ্রামে চলিতে পারে,—সামাজিক নাটক অভিনয় কিন্তু একেবারেই অচল। পোষাক আঁটিয়া সাজ-সজ্জা না করিয়া—রাজা উজীর না সাজিয়া—পল্লীগ্রামবাসী "হরিবাবু"—"মধুবাবু"—"রামবাবু" ইত্যাদি সভ্যগণ যদি "সাদাসিধে" কাপড়-জামা পরিয়া অভিনয় করিতে অবতীর্ণ হন,—তাহা হইলে—নাটক যতই মর্ম্মস্পর্শী হউক্ না কেন,—কিছুতেই পল্লীগ্রামের দর্শকবৃন্দের মনে লাগিবে না। কোনও সুদূর পল্লীগ্রামে আমরা একবার নিমন্ত্রিত হইয়া গিরিশচন্দ্রের সর্ব্বশ্রেষ্ঠ সামাজিক নাটক "বলিদান" অভিনয় করিতে গিয়াছিলাম। যিনি আমাদের নিমন্ত্রণ করিয়া অভিনয় করাইতে লইয়া গিয়াছিলেন—তিনি আমাদের সমিতির একজন সভ্য এবং অভিনেতা। অভিনয় হইল তাঁহারই বাটীতে। "বলিদান" নাটকে তাঁহার "রমানাথের" ভূমিকা ছিল। কলিকাতার সাধারণ রঙ্গমঞ্চে আমরা উক্ত "বলিদান" নাটক দুই তিনবার অভিনয় করি,—এবং আবাল-বৃদ্ধ-বনিতা আমাদের অভিনয়

গ্রন্থকার প্রণীত—মিনার্ভা থিয়েটারে অভিনীত "জোর বরাত" নাটিকায়
"ব্যারিষ্টার ঘটকের" ভূমিকায়—শ্রীকার্ত্তিকচন্দ্র দে।

দেখিয়া সকলেই মুক্তকণ্ঠে প্রশংসা করিয়াছিলেন। অভিনয়-চাতুর্য্য আমাদের যত থাক্ আর নাই থাক্,—"বলিদান" নাটকখানির লেখার গুণে দর্শকবৃন্দ সত্য-সত্যই মন্ত্রমুগ্ধ হইয়া পড়িয়াছিল। কিন্তু আশ্চর্য্যের বিষয় এই যে, উক্ত পল্লীগ্রামে দর্শকবৃন্দের মধ্যে একটী প্রাণীও উক্ত নাটকাভিনয়-দর্শনে বিচলিত (যাহাকে moved বলে) হয় নাই। যিনি "রমানাথ" সাজিয়াছিলেন, (অর্থাৎ যাঁহার বাটীতে আমরা অভিনয় করিতে গিয়াছিলাম) তিনি একটী দৃশ্যে (যেখানে "মোহিত" তাহার স্ত্রী কিরণময়ীকে "দুলালচাঁদে"র বাগানে জোর করিয়া লইয়া যাইবার চেষ্টা করিতেছিল) "কিশোর" কর্ত্তৃক ধৃত হইয়া কৌশল করিয়া পলাইয়া আত্মরক্ষা করিবার সময় রঙ্গমঞ্চে wings-এর পাশ দিয়া না পলাইয়া একটু বাহাদুরী করিয়া একেবারে রঙ্গমঞ্চ হইতে লম্ফপ্রদানপূর্ব্বক দর্শকবৃন্দের মধ্যস্থলে পড়িয়া আত্মরক্ষা করিলেন। ইহাতে দর্শকবৃন্দের আর আনন্দ ধরে না। সমস্ত "বলিদান" নাটকের মধ্যে কেবল "রমানাথের" ঐরূপ অসম্ভব রকম "পলায়ন"-টুকুই দর্শকবৃন্দ সে রাত্রে উপভোগ করিতে সক্ষম হইয়াছিল। পরদিন প্রাতে গ্রামের লোকমুখে কেবল ঐ এক কথা,—"কাল থিয়েটারে মেজবাবু (অর্থাৎ যিনি "রমানাথ" সাজিয়াছিলেন—তিনি গ্রামে 'মেজবাবু' নামে অভিহিত)—কিন্তু খুব বুদ্ধিমান ক'রে নাফ্ পেড়ে পালিয়েছেল' !"

কোনও গ্রামে বঙ্কিমচন্দ্রের "চন্দ্রশেখর" নাটকের অভিনয় হইতেছিল। শেষ-দৃশ্যে রণক্ষেত্রে "প্রতাপ" প্রাণত্যাগ করিল—সমগ্র দর্শকমণ্ডলী ত' একেবারে চটিয়াই আগুন। সকলেই সমস্বরে বলিয়া উঠিল, "তা হবে না; প্রতাপ-শৈবলিনীর মিলন না দেখিয়া আমরা এখান থেকে এক পা'ও নড়িব না।" অধ্যক্ষ-মহাশয় দেখিলেন মহাবিপদ,—এখুনি হাজার লোক ক্ষেপিয়া হয় ত' দলকে দলশুদ্ধ প্রহার করিবে,

অথবা রঙ্গমঞ্চে আগুন লাগাইয়া দিবে। অগত্যা তখন "ড্রপ্" তুলিয়া "প্রতাপ-শৈবলিনী"কে বর-ক'নে সাজাইয়া পাশাপাশি বসাইয়া একটা মিলন-গীত গাওয়াইয়া তবে নিষ্কৃতিলাভ করেন। নাট্যাভিনয়ে বক্তৃতা (Acting) অপেক্ষা নৃত্য-গীতে পল্লীগ্রামে আবাল-বৃদ্ধ-বনিতা সকলেরই মনোরঞ্জন করিতে পারা যায়! সুতরাং, দলের মধ্যে দু' একজন সুকণ্ঠ গায়ক থাকিলে সকল দিকেই ভাল হয়। তাহার উপর, দলের ভিতর যদি পাঁচ-সাতজন নৃত্য-গীতকুশল অগুম্ফশ্মশ্রুজাত বালক থাকে,—তাহা হইলে ত' সোণায় সোহাগা মিশিল। শুধু পল্লীগ্রামে নয়, সহরে অবৈতনিক সম্প্রদায়ের মধ্যে নাটক-নির্ব্বাচনে অনেকের দুরদর্শিতার অভাব দেখা যায়। সম্প্রদায়ের সামর্থ্য বা "ওজন" বুঝিয়া অনেকেই নাটক নির্ব্বাচন করেন না,—তাহা পূর্ব্বেই বলিয়াছি। কোনও সম্প্রদায় "সাজাহান" নাটক অভিনয়ার্থ মনোনীত করিলেন, কিন্তু তাহার "ঔরংজেব" আসিলেন "শ্যামবাজার-সম্প্রদায়" হইতে, "পিয়ারা" আসিলেন "দর্জ্জিপাড়ার" দল হইতে, "সাজাহান" আসিলেন "গৌরীবেড়ে"র ক্লাব্ হইতে, "মহামায়া" আসিলেন "বৌবাজার" সমিতি হইতে, "ছেলের" দল আসিল "কালীঘাট" হইতে—ইত্যাদি ইত্যাদি, চৌদ্দ আনা চরিত্র অন্যান্য দল হইতে আনিয়া নিজের ক্লাবের নাম দিয়া অভিনয় হইল। কোনও সম্প্রদায় "জয়দেব" অভিনয় করিতে বসিয়া "শ্রীকৃষ্ণ—রাধিকা—পরাশর—লক্ষ্মণসেন—জয়দেব—পদ্মা—বিমলা" ইত্যাদি ইত্যাদি অধিকাংশ চরিত্রগুলিই "ভাড়া" করিয়া আনিয়া অভিনয় করিয়া বাহাদুরী দেখাইলেন। ইহাতে যে কি আনন্দ—কি সুখ—তাহা ত' বুঝিয়া উঠিতে পারি না। অবৈতনিক সম্প্রদায়ের (বিশেষতঃ সহরের) আর একটী মহাদোষ দেখিতে পাই,—অভিনয়ে ত' কোনরূপ নূতনত্ব দেখাইতে পারেনই না,—অভিনেয় নাটক

নির্ব্বাচনেও একটা নূতনত্ব দেখাইতে তাঁহারা যত্ন করেন না। যে নাটক "অলিতে গলিতে" "হেরো—পেরো—শ্যামা" পর্য্যন্ত অভিনয় করিতেছে, সেই নাটকই তাঁহাদের অভিনয় করিতেই হইবে। তাহাতে ফল এই হয় যে,—দর্শকবৃন্দ অভিনয়-দর্শনসুখ উপভোগ না করিয়া—"রাজা" হইতে "দূতের" চরিত্রটীর পর্য্যন্ত দোষ বাহির করিবার জন্য স্বতঃই উৎসুক হইয়া পড়েন। সকলের মুখে কেবল এক কথা,—"এখানটা ঐ অমুক যেমন ক'রেছে—তেমনটী হ'লো না!" এস্থলে অভিনেতৃগণের পরিশ্রম যথার্থ-ই পণ্ডশ্রম হইয়া পড়ে। মফঃস্বলে এরূপ নাটকাভিনয়ে কোনও ক্ষতি নাই,—কারণ, সহরের ন্যায় সেখানে একটা পল্লীর ভিতরে দশটা ক্লাব্ নাই। সুতরাং সেখানে দর্শকবৃন্দের নিকট সকল নাটকই নূতন বলিয়া আদৃত হওয়াই সম্ভব। এ সম্বন্ধে পাশ্চাত্য জগতের অভিমত না উদ্ধৃত করিয়া থাকিতে পারিলাম না ঃ—"It may be taken as the general rule that amateurs play pieces fairly well-known—indeed, are too apt to make the mistake of playing pieces too well-known, and thus lessen some of the interest which should attach itself to the representation. Such, upon the assumption that familiarity breeds contempt. Another danger lies in selecting pieces which happen at the time to be making a successful run at a Theatre, and where a certain actor or actress is calling down especial, critical and public approval by tho delineation of some character. To attempt playing the piece in the same town and at the same time—is injudicious and perhaps savours some-

what of bad taste. But there is no reason why, after a certain lapse of time, or in a district where the play is not known,—amateurs should not essay to perform these successful plays".

সাহেব-সুবো দর্শকবৃন্দ যে স্থলে উপস্থিত, সে স্থলে "ষোড়শী" কিম্বা "চিরকুমার-সভা" কিম্বা "গৃহ-প্রবেশ" ইত্যাদি রকমের নাটক অভিনয় করা বিড়ম্বনা মাত্র। তাঁহাদের মনোরঞ্জন করিতে হইলে, নৃত্য গীতপূর্ণ ক্ষুদ্র নাটিকা বা রঙ্গনাট্য অভিনয় করাই বিধেয়। তাই বলিতে-ছিলাম,—"The evel of the intelligence of the audience should always be tested". আসল কথা এই—যখন যে নাটকের "ধুয়ো" উঠে, সাধারণ রঙ্গালয়ে যখন যে নাটকের অভিনয় "জোর" চলে, অবৈতনিক সম্প্রদায়স্থ সভ্যগণ তাহার অভিনয় দেখিয়া তাহাই অভিনয় করিতে ব্যস্ত হইয়া পড়েন। দশখানা নূতন পুরাতন নাটক নিজেরা পাঠ করিয়া—নিজেরা বুঝিয়া বিচার করিয়া—(অত কষ্ট স্বীকার করিয়া) নিজসম্প্রদায়ে অভিনয় করিবার জন্য নির্ব্বাচন করিতে চাহেন না। বাস্তবিক, নাটক-নির্ব্বাচন সখের এবং পেশাদারী থিয়ে-টারের কর্ত্তৃপক্ষগণের পক্ষে একটা মহা কঠিন কার্য্য। নাটক পাঠ করিয়া নাটক-নির্ব্বাচনও বড় সোজা ব্যাপার নয়। "There is nothing more difficult or troublesome than striving to choose a piece from a list of printed copies of plays. Unless with great knowledge of acting and of stage requirements; unless with the complete knowledge of all stage depart-ments; without ample leisure to read plays, and while reading, to picture effects and situations—there are very

গ্রন্থকার প্রণীত "বাঙ্গালী" নাটকে বড় ছেলে বিধূর ভূমিকায়
প্রসিদ্ধ নট—শ্রীযুত সুরেন্দ্রনাথ রায়।

few persons who could be trusted to make anything like a judicious selection".

আর একটা কথা—হুজুগ-প্রিয় বাঙ্গালী সকল কাজই হুজুগে পড়িয়া করিয়া থাকেন। নাটক-নির্ব্বাচনকালে সেই হুজুগের দ্বারাই তাঁহারা চালিত হন। শিশিরবাবু প্রমুখ বর্ত্তমান যুগের প্রতিভাশালী নটগণের অভ্যুদয়ে বঙ্গ-রঙ্গজগতে আর্টের একটা নূতন হুজুগ উঠিল। শিশির বাবু "চাণক্য", নরেশবাবু "কাত্যায়ণ", রাধিকাবাবু "অ্যাণ্টিগোনাস্" এই তিনজন "চন্দ্রগুপ্ত" নাটকে উক্ত তিন ভূমিকায় বিশেষ কৃতিত্ব দেখাইয়া—নাম কিনিয়াছিলেন, বাংলার দর্শকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে সক্ষম হইয়াছিলেন, অমনি বাংলাদেশে যেখানে যত নাটকীয় ক্লাব, সমিতি, ইউনিয়ন, সম্প্রদায় ছিল সকলেই কোমর বাঁধিয়া নামিয়া গেল "চন্দ্রগুপ্তের" অভিনয় করিতে। সৌখীন বা পেশাদারী থিয়েটারে যিনি যখন নাম লিখাইতে আসেন—তিনি "চাণক্যের" ভূমিকার অভিনয়ের নমুনা দেখাইয়া ভাল এবং উচ্চদরের অভিনেতা বলিয়া পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হইতে চাহেন।

এমন কোনো সমিতি বা নাট্য-সম্প্রদায় দেখিতে পাইনা—যাহারা যথার্থ কলাবিদ্যা অনুশীলন করিবার অভিপ্রায়ে নাটক নির্ব্বাচন করিয়া থাকেন। বাঙ্গালী বড় স্বদেশী, ভারি স্বরাজপ্রিয় বলিয়া মুখে প্রচার করিয়া থাকেন, কিন্তু অতি অল্প সম্প্রদায়কে (সহরের তো কথাই নাই —সহরের নিকটবর্ত্তী কোনো পল্লীগ্রামের নাট্য সম্প্রদায়কে) দেখিলামনা—কোনো একখানা স্বদেশী নাটক অভিনয় করিতে, বা এমন কোনো সামাজিক নাটক নির্ব্বাচন করিতে, যাহার অভিনয়ে সমাজের, দেশের, দশের মঙ্গল সাধিত হয়। প্রত্যেক অবৈতনিক অভিনেতার প্রাণে প্রাণে উদ্দেশ্য—"যেমন করিয়া হোক্ দর্শকের নিকট শুনিতে হইবে—

শিশিরবাবু প্রমুখ নামজাদা অভিনেতাদের সমকক্ষ হইতে কত দেরী!" ব্যস্—তাহা হইলেই তাঁহার অভিনয়ের উদ্দেশ্য সাধিত হইল। তিনি তখন গুম্ফ মুণ্ডিত করিয়া, ঘাড়ছাঁটা বাব্রি চুলে উল্টো দিকে সিঁথি কাটিয়া সাধারণ রঙ্গমঞ্চে একজন "কেষ্ট-বিষ্ণু" হইবার চেষ্টা করেন আর কি!

সমিতির আর্থিক অবস্থা বুঝিয়া অভিনয়ার্থ নাটক-নির্ব্বাচন করাই সর্ব্বতোভাবে কর্ত্তব্য। নিতান্ত "পীড়াপীড়ি, ধরাধরি, "জোরজবরদস্তি" করিয়া সভ্যগণের নিকট হইতে হয়ত' মোট একশত টাকা চাঁদা সংগ্রহ করা হইল; এরূপ অবস্থায় তিনশত টাকা খরচোপযোগী নাটক নির্ব্বাচিত করিয়া মহলা দিবার প্রয়োজন কি? "Cut your coat according to your cloth". আর—এরূপ অভিনয় করিবার সার্থকতাই বা কি—যাহাতে অভিনয়ান্তে সমিতির কর্ত্তৃপক্ষগণকে ঋণগ্রস্ত হইতে হইবে—এবং অভিনয়ের পরদিনই সমিতির অস্তিত্ব পর্য্যন্ত বিলুপ্ত করিতে বাধ্য হইতে হইবে! যে সমিতির অর্থস্বচ্ছলতা আছে—অথবা কোন ধনবান সৌখীন ব্যক্তি যে সমিতির পৃষ্ঠপোষক—অথবা যে অবৈতনিক সম্প্রদায় কাহারও বাটীতে অভিনয় করিবার জন্য আহূত হন—এবং অভিনয়ের সমস্ত ব্যয়ভার সৌখীন "বাড়ীওয়ালা" সানন্দে বহন করিতে প্রস্তুত—সে সমিতি বা সম্প্রদায়ের কথা স্বতন্ত্র।

আমাদের দেশে—"সিন্-সিফ্টারদের" উপরওয়ালাকে "ষ্টেজ্-ম্যানেজার" বলে; অভিনয়-রাত্রে সিন্ সাজান'—সিন্ তোলা—সিন্ ফেলা—বড় জোর একটা নূতন অভিনয়ের জন্য সিন্ আঁকান'র তদারক করা তাঁহার কাজ। বিলাতে কিন্তু একটী নাট্য-সম্প্রদায়ে

ষ্টেজ্-ম্যানেজার

"ষ্টেজ্-ম্যানেজার"ই হইলেন—নাটকের "প্রাণ",—তিনি এক প্রকার

before the fourteenth or fifteenth century, at which period the Hindu Drama had passed into its decline".

আমাদের অভিনয়ের উদ্দেশ্য ছিল, কি কার্য্য, কি ক্রীড়া, কি লাভ, কি ক্ষতি, কি শান্তি, কি যুদ্ধ, কি হাস্য, কি ক্রন্দন, কি কাম, কি হত্যা, যে কোনও ঘটনাকে আশ্রয় করে, সেই রসামৃত উত্থিত করা, যাহা নীতির অনুবর্ত্তককে নীতিজ্ঞান, উচ্ছৃঙ্খলকে সংযম, ও বিধি নিয়ন্তাকে বিধি দিবে—অক্ষমকে শক্তি দ্বারা উদ্যম দ্বারা, মূর্খকে বিজ্ঞতা দ্বারা ও বিদ্যার্থীকে বিদ্যা দ্বারা অনুপ্রাণিত করিবে—যাহা রাজন্য-বর্গকে মৃগয়াদি কৌতুক, দুঃখ-প্রপীড়িতকে সহিষ্ণুতা, স্বার্থান্বেষীকে লাভ জ্ঞান ও হতাশকে উৎসাহ দিবে। অভিনয় জনসাধারণের মনোরঞ্জন ত করেই, তা ছাড়া বেদ, দর্শন, ইতিহাস ও অন্যান্য শাস্ত্রের রহস্যকেও সহজভাবে উদ্‌ঘাটিত করে। ইহার তুল্য উৎকৃষ্ট বস্তু জগতে অতি দুর্লভ। ইহা একাধারে বিদ্যালয়, গ্রন্থাগার, মঠ ও সভা। অনেক অধ্যয়নের জ্ঞান অনেক পর্য্যটনের অভিজ্ঞতা ইহার সরল প্রণালীর মধ্য দিয়া প্রবাহিত। আমাদের নাটক ও নাট্যাভিনয়ের উদ্দেশ্য হিতোপদেশ-জনক। আমাদের মত্ যাহা রুচি ও রীতি বিগর্হিত তাহা নাটকের অভিনয়ে দেখাইব না। রঙ্গালয়ে যে মন্ত্র উচ্চারিত হয়, তাহা পিতা-পুত্র, পতি-পত্নী, ভ্রাতা-ভগিনী একত্রে বসিয়া সমাহিত চিত্তে শ্রবন করিয়া থাকে। কাব্যের উদ্দেশ্য অবশ্য নীতিজ্ঞান নহে, কিন্তু কাব্যের গৌণ উদ্দেশ্য যে মানুষের চিত্তোৎকর্ষ সাধন ও চিত্তশুদ্ধি-জনক সে বিষয়ে আমার কোনও সন্দেহ নাই। কবিগণ জগতের শিক্ষাদাতা, নীতি-কথার দ্বারা তাঁরা অবশ্য শিক্ষা দেন জানি, কিন্তু তাঁহারা সৌন্দর্য্যের চরম উৎকর্ষ সৃজন ক'রে জগতের চিত্ত-শুদ্ধি বিধান করেন। এই সৌন্দর্য্যের চরমোৎকর্ষ সৃষ্টিই কাব্যের মুখ্য উদ্দেশ্য। এবং সেই

কাব্যকে প্রাণবন্ত করে "অভিনয়"। অভিনেতার কতবড় দায়ীত্ব। তাই অভিনেতাকে আমি বড় মনে করি। চিত্র ও ভাস্কর্য্য হইতে কাব্য শ্রেষ্ঠ, কাব্য হইতেও অভিনয় শ্রেষ্ঠ। চিত্র ও ভাস্কর্য্যের দ্বারা বড় জোর দেখান যাইতে পারে একজন লোক চিন্তা করিতেছে—কাব্য আর এক পদ অগ্রসর হইয়া বুঝাইতে পারে সে কি চিন্তা করিতেছে—সেই চিন্তা তাহাকে কি কার্য্যে প্রবৃত্ত করাইল। কিন্তু তাহাতে প্রাণ প্রতিষ্ঠা করিল অভিনয়ে "অভিনেতা"।

আমার ধারণা, অভিনয়-কলা শিল্প বিভাগের অন্যতম। শিল্পের প্রাণ সৃষ্টি করা। মানুষ তার প্রতি কাজে একটা নুতন, একটা সুন্দর পূর্ণতা প্রকাশ করিতে চেষ্টা করে। শিল্পকে আমরা দু'ভাগে ভাগ করিতে পারি। একটা প্রয়োজনীয় বস্তু সৃষ্টি করা, আর একটা কল্পনায় সুন্দর কিছু সৃষ্টি করা। আমাদের আলোচ্য বিষয় শেষ বিভাগের, 'সুকুমার' শিল্পের অর্থাৎ সৌন্দর্য্য উপলব্ধি ও তার সৃষ্টি। যে সকল সুন্দর জিনিস সর্ব্বদা আমরা দেখিতে পাই, তাহাদের চেয়ে সুন্দর বা নূতন কিছু জিনিসের আভাস দেওয়াই আমাদের শিল্পের কাজ। কোনও জিনিসের ভিতরে সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করাই শিল্পের কাজ। শিল্পীর সৃষ্ট বস্তু, আমাদের অন্তরে রসধারা প্রবাহিত করিয়া আমাদের আত্মাকে সার্থক ও আনন্দিত করে। শিল্পীর শ্রেষ্ঠতম প্রকাশ, সহজ ও সরল সকল দেশে, সকল কালে, সকল লোকেরই সহজ বোধ্য। সৌন্দর্য্য সেইখানে, যেখানে শিল্পীর সৃষ্ট সুরের মধ্যে মানুষের খুব গভীরভাবের প্রকাশ হইয়া উঠে। আপনার সাধনার গভীরতার পরিমাণে শিল্পী তাহার রচনার মধ্যে আপনার অন্তরের যথার্থ রূপকে প্রকাশ করে। সাধক-শিল্পীর সৃষ্টির মধ্যে চির-সরল, চির-সত্যের, চির-পরিচিত ভাবই ফুটিয়া উঠে।

আজ অনেক স্থলেই অভিনয়ের পর অভিনয় সকল বহু অর্থব্যয়ে অনুষ্ঠিত হইতেছে। কিন্তু প্রায় অধিকাংশ স্থলেই সৌখীন ইচ্ছাকে চরিতার্থ করাই বা অর্থাগমের উপায় সাধন করাই উহার উদ্দেশ্য। আজ কয়জন শিল্পের চরমোৎকর্ষ সাধনের জন্য সাধনা করিতেছেন। সে একাগ্রতা সাধনা আজ কোথায়? কর্ম্মের সহিত প্রাণের নিরবচ্ছিন্ন সেই যোগ কোথায়? অনুসন্ধান করিলে দেখিতে পাওয়া যায়, অতীত কালের আবরণের অন্তরালে সেই সাধনা, সেই প্রাণ, সেই যোগন্যস্ত প্রাণের একাগ্র সাধনার জীবন্ত ইতিহাস। আজ এই গত ইতিহাসের ধ্বংস-শ্মশানে যাঁহারা প্রাণ প্রতিষ্ঠা করিবেন, যাঁহারা কঙ্কাল প্রতিমাকে, অস্থি, মেদ, মাংসে পূর্ণ করিয়া জীবনের আভায় তাঁহাকে দীপ্ত করিয়া তুলিবেন, অভিনয়-কলাকে মন-প্রাণ দিয়া, পুনর্ব্বার যাঁহারা নূতন উদ্যমে, নবীন গঠনে গঠিত করিয়া সেই স্থানে পুণ্যশ্রী ফুটাইয়া তুলিতে সক্ষম হইবেন, তাঁহারা যে দেশের মঙ্গল সাধন করিবেন, জাতির মঙ্গল সাধন করিবেন, সে বিষয়ে আমার কোনও সন্দেহ নাই। যে জাতি যত বড়, তাহার রঙ্গমঞ্চ তত বড়।

সুপ্রসিদ্ধ নাট্যকার ও অভিনেতা **শ্রীযুক্ত যোগেশচন্দ্র চৌধুরী** এই পুস্তকের জন্য অভিনয় সম্বন্ধে যে প্রবন্ধ লিখিয়াছেন তাহা এইখানে তুলিয়া দিলাম। প্রবন্ধকার নিজে একজন সু-অভিনেতা এবং বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের সহিত তিনি অনেকদিন জড়িত, অভিনয় সম্বন্ধে তাঁহার প্রবন্ধটী কি রকম হইয়াছে তাহার বিচারের ভার সুধী পাঠক-পাঠিকার উপর দিলাম।

শাস্ত্রে আছে,—নিষ্ক্রিয়, নিশ্চল, নিরুপাধি পরম পুরুষের মনে হঠাৎ

একদিন সখ জাগ্‌ল "একোঽহং বহুস্যামঃ"—আমি এক আছি বহু হব—সেইদিন থেকে তিনি হলেন স্রষ্টা কবি। উৎসবক্ষেত্রে আলোকমালার মত অনন্ত নভোমণ্ডলে ফুটে উঠ্‌ল গ্রহ, তারা, উজ্জ্বল জ্যোতিষ্ক-মণ্ডলী। এই সৃষ্টি স্রষ্টার খেয়াল—বহু রূপে বহু রসে, বহু ভাবের অভিব্যক্তি দিয়ে তিনি আপনাকেই পুনঃ পুনঃ আস্বাদন করেন এই তাঁর লীলা। তিনি আপন আনন্দে সৃষ্টি করেন—আপন আনন্দে ধ্বংস করেন। এই যে নিজেকে বহুরূপে বহু ভাবে প্রকাশ ক'রবার ইচ্ছা—ইহাই নটনাথের নাট্যলীলা।

আমাদের রঙ্গমঞ্চের নাট্যাভিনয়ের মূল কথাও এই; আমি বহু হব, বহু মানবের মনোভাব আমি আমার মধ্যে অনুভব করবো এবং প্রকাশ ক'রবো। নটের এই শ্রেষ্ঠ কামনা। আমার মনে হয় নট-প্রবৃত্তি মানুষের একটী সহজাত বৃত্তি। ছোট ছেলে-মেয়েরা অন্য কোন রকম খেলা শিখবার আগে খেলাঘরে যে পুতুলখেলা করে—কত আয়োজনে শিশু তার খেলাঘর গড়ে তোলে, তারপর কত তুচ্ছ কারণে তাকে ভেঙে ফেলে—আবার নূতন খেলা আরম্ভ হয়—ছোট ছেলে-মেয়ের এই খেলাঘরের ভাঙা-গড়ার মধ্যে যে নাট্যলীলা—বৃহৎ সংসারের খেলাঘরে (doll's house-এ)ও তাহাই।

যে আশা-আকাঙ্ক্ষা নিয়ে মানুষের জাগতিক জীবন—সেই আশা-আকাঙ্ক্ষা নিয়েই তার নাট্যলীলা। আবার দেশ ও কাল ভেদে মানুষের জীবনের আদর্শ যেমন পরিবর্ত্তন হয়, নাটক ও নাট্যাভিনয়ের আদর্শও ঠিক তেমনি রূপান্তর গ্রহণ করে। জাতির আত্মার সঙ্গে সেই জাতির নাটকের যেমন ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ এমন আর কোন সাহিত্যের সঙ্গেই নয়। প্রতি জাতির নাটক ও নাট্যাভিনয়ের ধারা সম্পূর্ণ পৃথক। তবে মানব-আত্মা যখন দেশ কালের বৈশিষ্ট অতিক্রম করে—যখন সে

নীল আকাশের পাখীর মত বাধা-বন্ধ-হারা—তখনই কেবল তার জাতি-ভেদ থাকে না—সর্ব্ব দেশেরই মানুষ তখন যে ভাষায় কথা কয়—তার সুর ও ভঙ্গী—সর্ব্বত্রই এক।

পৃথিবীর সর্ব্বত্র—বোধ করি সকল জাতির ভিতরই কোন না কোন আকারে নাট্যাভিনয়ের চলন আছে। আমাদের ভারতবর্ষে অতি প্রাচীন কালেই নাট্যাভিনয় চরম উৎকর্ষ লাভ ক'রেছে—তার প্রমাণ সংস্কৃত সাহিত্যের উৎকৃষ্ট নাটকাবলী। নাটকগুলি মনোযোগের সঙ্গে পড়লেই বোঝা যায় এগুলি শুধু পাঠ্য-পুস্তক নয়—বিশেষ ক'রে মহা-কবি ভাবের নাটক। তা' ছাড়া সেকালের অনেক আখ্যায়িকায় অতি স্পষ্টভাবে নাট্যাভিনয়ের উল্লেখ আছে। আমাদের বাংলাদেশের নাটক ও নাট্যাভিনয় কিন্তু সেই প্রাচীন কালের নাট্যাভিনয়ের পরিণতি নয়। বাংলাদেশ ভারতবর্ষের অন্যান্য প্রদেশ থেকে যে পরিমাণে পৃথক, বাংলার নাট্যাভিনয়ও ঠিক সেই পরিমাণেই অন্য রকম। প্রাচীন মগধে (পাটলীপুত্র, কুসুমপুর প্রভৃতি রাজ-রাজধানীতে) সংস্কৃত আদর্শের নাট্যাভিনয় সেকালে অনুষ্ঠান হ'ত সন্দেহ নাই—কিন্তু খাঁটী বাঙ্‌লা ভাষায় বাঙালী জনসাধারণের জন্য যে নাট্যাভিনয় হ'ল তার রূপ পৃথক—প্রকৃত সংস্কৃত নাটক হ'তে সম্পূর্ণ ভিন্ন। এই নাট্যা-ভিনয়ের অনুষ্ঠাতা ও আচার্য্য স্বয়ং শ্রীগৌরাঙ্গদেব। পৃথিবীর মানুষের সুখ-দুঃখ, প্রেমের কাহিনী সংস্কৃত নাট্যাভিনয়ের বিষয়-বস্তু—কিন্তু গৌরাঙ্গদেবের যাত্রার বিষয়-বস্তু—শ্রীকৃষ্ণলীলামৃত। এবং আজ পর্য্যন্ত কৃষ্ণলীলাই বাঙালী-জাতির সর্ব্বশ্রেষ্ঠ নাট্যবস্তু। ইহার অফুরন্ত রস-ধারা বাঙালী-দর্শককে চিরদিন উন্মত্ত করে। কৃষ্ণযাত্রার গানে বাঙালী এমন পাগল যে অন্য গানকে সে মান্‌তেই চায় না—বলে—"কানু বৈ আর গীত নেই।" কানুর গান তার কাছে পুরোণো হ'ল না।

শ্রেষ্ঠ মহাজন বৈষ্ণব কবি থেকে আরম্ভ ক'রে, বদন অধিকারী, গোবিন্দ অধিকারী, নীলকণ্ঠ, কৃষ্ণকমল, দাশরথী, রসিক চক্রবর্ত্তী—সকলের গান সে শুনেছে—এখনও শুন্‌তে চায়। কৃষ্ণযাত্রাই আমাদের শ্রেষ্ঠ জাতীয় নাট্যাভিনয়।

তারপর এল ইংরাজী শিক্ষার যুগ। কয়েক বছরের ইংরাজী শিক্ষার ফলে বাঙ্‌লায় বাঙ্‌লার সাহিত্যে ও চিন্তার ধারায় যে রূপান্তর ঘট্‌ল—তা ইতিপূর্ব্বে আর কোন দেশে ঘটেছে কিনা জানি না। এই পরিবর্ত্তন সম্বন্ধে জনৈক খ্যাতনামা লেখক (বোধ করি স্বর্গীয় রাজনারায়ণ বসু) বলেছেন—"We can not describe the great change better than by stating that English conquest and English Education may be supposed to have removed Bengal from the moral atmosphere of Asia to that of Europe. All the great events which influenced European thought within the last hundred years have also told, however feeble their effect may be, on the formation of the infledect of modern Bengal".

বাঙালীর জাতীয় জীবনের ভাবের ধারায় উজান বান ডাক্‌ল। তখন থেকেই বাঙালীর ভিতর একটী বৃহত্তর জাতিভেদ দেখা দিল। ইংরাজী শিক্ষিত বাঙালী—আর শুধু বাঙালী। এই দুই সম্প্রদায় যেন দু'টী পৃথক জাতি। তখনকার দিনের সেই তথাকথিত ইংরাজী শিক্ষিতের জন্যই রঙ্গমঞ্চ গড়া হ'য়েছিল। সেক্সপীয়র প'ড়ে, এখানকার সাহেবদের কাছে তার অভিনয় দেখে—তাঁদের কৃষ্ণযাত্রায় আর মতি রইল না। সবারই মনে হ'ল "ওই রকম সাজ-পোষাক পরে, আলো জ্বালিয়ে, তলোয়ার নিয়ে যদি অভিনয় না হ'ল তো কিসের অভিনয়!

রাধা-কৃষ্ণের প্যান্‌প্যানানি, শুক-সারীর কলহ—ওতে ইতর সাধারণের রসের পিপাসা হয় তো মিটতে পারে—কিন্তু যেহেতু আমরা সেক্সপীয়র প'ড়েছি, মিল্‌টন প'ড়েছি—ও-সব আমাদের ভাল লাগবে না।”

তারপর রঙ্গালয় গড়া হ'ল। পাশ্চাত্যের অনুকরণের কত ভাঙাগড়া—কত রকমের অভিনয়-ভঙ্গিমা, গ্যারিক, আরভিং, বীরভূমটী কত নাম, কত তর্ক, কত আলো কত তলোয়ার, কত প্যাঁচ, ষ্টেজের উপর অট্টালিকা, গাড়ী, ঘোড়া, নদী, পাহাড় কত কাণ্ড হ'ল—কিন্তু সেই যে মথুরার রাজবেশী কৃষ্ণকে যে গান গেয়ে বৃন্দা তিরস্কার করেছিলেন—(সে আসরে বৃন্দার কণ্ঠের সুর ছাড়া আর কিছু ছিল না) সে রকম মর্ম্মস্পর্শী গান আর কেউ গাইল না।

কথাটা বুঝেছিলেন গিরিশচন্দ্র। তাই সেই প্রথম পাশ্চাত্য অনুকরণের যুগেও তিনি পৌরাণিক নাটক লিখবার এবং পৌরাণিক নাটক অভিনয় করবার যে রীতি প্রবর্ত্তন ক'রেছিলেন—সেই রীতিই আজ পর্য্যন্ত বাংলা থিয়েটারকে বাঁচিয়ে রেখেছে।

আজকের দিনে আমাদের সমস্যা—কি করে বাঙালীর নাট্যমন্দিরকে বাঙালীর বিশিষ্ট রূপটী দেওয়া যাবে। বাঙ্‌লা থিয়েটার চল্‌ছে না—সবারই এই অভিযোগ। আমরা পূরাপূরি ইংরাজী অনুকরণ করতে পারিনি, international হব কি না বুঝ্‌তে পাচ্ছি না—কি উপায়ে ওটা হওয়া যায় তাও জানা নেই। আমাদের দর্শক মুষ্টিমেয় অর্দ্ধশিক্ষিত বাঙালী। বৃহৎ বাঙালী জাতি আমাদের রঙ্গালয়ের দ্বার দিয়ে যাতায়াত করে—ভিতরে প্রবেশ করে না। তাদের মত ক'রে যদি কেউ রঙ্গালয় গড়তে পারেন, নাটক লিখ্‌তে পারেন, অভিনয় করতে পারেন—বাঙ্‌লার রঙ্গালয় আবার বাঁচ্‌বে।

শ্রদ্ধেয় নাট্যকার শ্রীযুক্ত ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় তাঁর

"অভিনয়-শিক্ষা" নামক গ্রন্থে সন্নিবিষ্ট করবার জন্য অভিনয় সম্বন্ধে আমাকে একটী প্রবন্ধ লিখতে অনুরোধ করেন, বর্ত্তমান প্রবন্ধটী সেই উদ্দেশ্যেই লেখা। এই প্রবন্ধে আমি নাটক ও অভিনয় সম্বন্ধে কিছু কিছু ব'লেছি কিন্তু "অভিনয়-শিক্ষা" সম্বন্ধে কিছুই বলিনি—সে সম্বন্ধে প্রবন্ধ শেষ করার আগে দু'-এক কথা বলা আবশ্যক মনে করি।

সত্যকারের অভিনয় যে শিক্ষা দেবার বস্তু নয় সে কথা বোধ হয় আমার সঙ্গে অনেকেই স্বীকার করবেন। ক্লাসের যে-কোন একটী ভাল ছেলেকে তালিম দিয়ে যেমন কবি সৃষ্টি করা যায় না—তেমনি যে-কোন সুন্দর চেহারার যুবককে অমৃতাক্ষর ছন্দের বড় একটী ভূমিকা (যথা,—প্রবীর বা অর্জ্জুন) মুখস্ত করালেই তাকে অভিনেতা তৈরী করা যায় না। কবির মত অভিনেতাও জন্মায়। অভিনয় যেটুকু শিক্ষক শেখাতে পারেন বা ছাত্র গ্রহণ করতে পারে—সে অংশ অতি সামান্য। একটী ভূমিকার কথার অংশ কেমন ক'রে আবৃত্তি করতে হবে—কিম্বা অভিনেতা কেমন ভাবে রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করবেন, চলবেন বা প্রস্থান করবেন—শিক্ষক এইটুকুই শেখাতে পারেন। সংসারে পরকে আপন করা কাজটা নেহাৎ সহজ কাজ নয়—সকলে পারে না—অভিনেতার কাজ শুধু পরকে আপন করা নয়—আপনি পর হ'য়ে যাওয়া। বোধহয় এর চেয়ে বড় সাধনা আর নেই। আমার নিজের অস্তিত্বকে ডুবিয়ে দিয়ে আমি যে ভূমিকা অভিনয় করবো তারই প্রাণ নিয়ে আমাকে রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াতে হবে। এর জন্য সর্ব্বপ্রথম আবশ্যক হয় সেই ভূমিকার কল্পিত মানুষটীকে ভালবাসা—তার প্রতি পরিপূর্ণ সহানুভূতি—তার ছোটখাট ভুল-চুক, দোষ-ত্রুটী,—তার ভাষায় কথা কওয়া, তার মত ক'রে হাঁটা, যে কাপড় পরলে তাকে ভাল দেখায়, সেই কাপড় পরা। তার গায়ের রং,

বয়স, চুল-দাড়ি পর্য্যন্ত সমস্তটা কল্পনা ক'রে নিতে হয়। এত ক'রেও হয় তো প্রাণ-প্রতিষ্ঠা নাও হ'তে পারে। কেননা প্রাণ-প্রতিষ্ঠার কোন নিয়ম নেই—কোন অভিনেতা অন্য কোন অভিনেতাকে শেখাতে পারে না—কেমন ক'রে ভূমিকার প্রাণ-প্রতিষ্ঠা করতে হয়। তবে প্রাণের আবির্ভাব যখন হয় তখন আর বুঝতে কারো বাকি থাকে না।

শ্রীশ্রীচৈতন্য চরিতামৃতে শ্রীগৌরাঙ্গ-তত্ত্বের ইতিহাসে—একটা চমৎকার কাহিনী আছে যেটার দ্বারা নাট্যাভিনয়ের মর্ম্মকথা একটু বোঝা যায়। কথাটা এই শ্রীমতী রাধা, শ্রীকৃষ্ণগতপ্রাণা কৃষ্ণভক্তি বা কৃষ্ণ-আরাধনা সম্বন্ধে—শ্রীমতী রাধাই শেষ কথা। এ হেন শ্রীরাধার কৃষ্ণপ্রীতি কেমন, তার প্রকৃতি কি রকম—তার স্বরূপ কি-জানবার ইচ্ছা হ'ল শ্রীকৃষ্ণের—এবং কৃষ্ণ-প্রীতিই বা কিরূপ তাও জানতে তাঁর সাধ হ'ল যথা—

> "দর্শনান্তে হেরি প্রিয়ে আপন মাধুরী
> আস্বাদিতে সাধ করি আস্বাদিতে নারি—
> তোমার স্বরূপ বিনা নহে আস্বাদন—
> সেই হেতু হ'তে হবে গৌরবরণ।

শ্রীকৃষ্ণকেও শ্রীকৃষ্ণ-প্রীতি অনুভব করবার জন্য শ্রীমতীর মত গৌরবর্ণ হ'তে হয়েছিল—তবে তিনি কৃষ্ণভক্তি-রস আস্বাদ করতে পেরেছিলেন।

অভিনেতার পক্ষেও সবচেয়ে বড় কথা—

"তোমার স্বরূপ বিনা নহে আস্বাদন"—যে ভূমিকাটীর অভিনয় তার স্বরূপ কি, ধ্যানমন্ত্রে আগে তাই জানতে হবে।

বঙ্গরঙ্গমঞ্চে যে কটি উদীয়মান অভিনেতার প্রতিভার পরিচয় আমরা পাইয়াছি **শ্রীযুক্ত মনোরঞ্জন ভট্টাচার্য্য** তাঁহাদের অন্যতম। তাঁহার এই প্রবন্ধটি আমি এইখানে তুলিয়া দিলাম। লেখক চিন্তাশীল

এই প্রবন্ধে তাঁর চিন্তা-শক্তির প্রচুর পরিচয় আছে। বলা বাহুল্য প্রবন্ধটি এই পুস্তকের জন্যই তিনি লিখিয়াছেন।

প্রত্যেক মানুষের অন্তরে একটা অবিরাম চিন্তাধারা বইছে। মানুষের উচ্চারিত বাক্য সেই নিমগ্ন চিন্তাধারার বাইরে ঠেলে-ওঠা বুদ্‌বুদ্। নাট্যকারের কাছ থেকে অভিনেতা এই বাক্য-বুদ্‌বুদ্‌গুলি মাত্র পেয়ে থাকেন। তাঁর নিজের কাজ হচ্ছে এই বুদ্‌বুদ্‌গুলিকে অবলম্বন ক'রে তলিয়ে গিয়ে তলাকার চিন্তাসূত্রটির সন্ধান করা। সেইটি আবিষ্কার না করতে পারা পর্য্যন্ত চরিত্রাভিনয় করা সম্ভব হয় না। কারণ, অভিনেতার সঙ্গে দর্শকের সম্বন্ধ ত' শুধু কথিত বাক্যের মধ্য দিয়েই নয়, যতক্ষণ তিনি মঞ্চে থাকেন, ততক্ষণ তার নীরবতার মধ্য দিয়েও। এই নীরবতা পূরণ হয় অভিনেতার চিন্তা দিয়ে। অভিনেতা যদি নিজেই না জানেন তাঁর এতক্ষণ নীরব ও নিশ্চেষ্ট থাকার কারণ বা সার্থকতা কোথায়, দর্শকের কাছে তিনি অনাবশ্যক হ'য়ে পড়েন। সু-অভিনয়ের মূলরহস্য হচ্ছে যে অভিনেতা দর্শকের কাছে কখনো অনাবশ্যক হবেন না। এইজন্য অভিনেতার কথায় ও কার্য্যে অবকাশ থাকলেও চরিত্রানুযায়ী চিন্তাটি অবিরাম হওয়া চাই। অনেক সময় নাট্যকারের লিখিত বাক্যাংশের সঙ্গে চিন্তার সঙ্গতিস্থাপন করা কঠিন হয়, তখন বরং তিনি সেই বাক্যাংশ বর্জ্জন করবেন তবু অন্তরে চিন্তার সঙ্গতি নষ্ট হতে দেবেন না। কারণ, তাহ'লে তাঁর উচ্চারিত বাক্যে নিজেরই আস্থা থাকবে না, আর তাই বাক্যও ঈপ্সিত রসসৃষ্টি ক'র্ত্তে সক্ষম হবে না। অবশ্য বাক্যাংশ বর্জ্জন বিষয়ে তাঁর স্বাধীনতা অত্যন্ত সীমাবদ্ধ। কারণ তিনি একাইত অভিনয় কচ্ছেন না। পার্শ্বাভিনেতার প্রয়োজনকে তিলমাত্র অস্বীকার করবার তাঁর উপায় নাই। এইখানেই প্রয়োজন ডাইরেক্টার বা প্রয়োগ-কর্ত্তার। পৃথক্‌ভাবে এবং সমগ্রভাবে

উপলব্ধি করিয়া তাহাকে technique-এর সাহায্যে দর্শকের সম্মুখে উপস্থাপিত করার নামই সফল অভিনয়।

সুপ্রসিদ্ধ অভিনেতা **শ্রীযুক্ত তারাকুমার ভাদুড়ী** এই পুস্তকের জন্য যে প্রবন্ধটী লিখিয়াছেন তাহা এইখানে তুলিয়া দিলাম :—

আমি বাল্যকাল থেকেই থিয়েটার দেখতে ভালবাস্‌তাম। থিয়েটারে তখনকার দিনেও ভাল-মন্দ দু'রকমেরই অভিনয় হোতো যাহা আজও চোখে পড়ে। ছেলে বয়সে সে সকল ভাল-মন্দর বিচার শক্তি ছিল না। তখন অভিনেতা ও অভিনেত্রীদিগের সাধারণ জীবনের কথা ভাবতে পারতাম্‌ না। মনে হোতো তারা যেন কোন সুদূর কল্পলোক-বাসী, বাল্যকাল থেকেই তাদের উপর আমার আকর্ষণ ছিল, মনে হ'ত তাদের মত যদি হ'তে পারি। রঙ্গমঞ্চের ডাক্‌ আমি অল্প বয়সেই অন্তরে অনুভব কোরেছি। সে জন্যই বোধ হয় অতি সহজেই রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে এমন ওতপ্রোতভাবে আজ জড়িয়ে পড়েছি।

যখন ১৯২২।২৩ সালে নাট্যমন্দিরের প্রতিষ্ঠা হোলো, তখন এই কল্প-লোক-বাসী হ'বার সুযোগ আমি পেলাম্‌। এখন বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের কোন রহস্যই আমার অজ্ঞাত নেই। Stage, Scene, Actor, Actress ইহাদের সমাবেশে রঙ্গমঞ্চ! Wings-এর আড়ালে, নিতান্ত সাধারণ কথাবার্ত্তা বলার পরই, যখন Hero Stage-এ প্রবেশ করেন এবং অভিনয় ভঙ্গিমার দ্বারা কি কোরে লোক্‌কে কাঁদাতে, হাঁসাতে পারেন তা' আমাদের জানা হয়েছে। এ রহস্য হোলো Stage-এর অন্দর মহলের কথা, এর সঙ্গে দর্শকদিগের সম্বন্ধ নেই ;—কি কোরে দৃশ্যপটে "রাজপ্রাসাদ" কিম্বা "উত্তাল তরঙ্গময়ী ভীষণা নর্ম্মদা" বা "মেঘ-বিদ্যুৎ"

দেখান যায় তাও আমরা জানি। তুষারাবৃত পর্ব্বতমালা চিত্রকরের তুলিকার দ্বারা অঙ্কিত হয়—বৈদ্যুতিক আলোক পাতে কি কোরে তা' দর্শকদিগের নিকটে ঝন্‌মন্‌ কোরে ওঠে তাও জানি। জিজ্ঞাস্য হোতে পারে যদি ভেল্‌কীর সমস্ত রহস্যই জান, তা হ'লে রঙ্গমঞ্চের কি আকর্ষণ তোমার কাছে থাক্‌তে পারে?—Stage-এর সমস্ত রহস্যই কি আমার কাছে জলবৎ তরলং হয়ে গিয়েছে? অন্ততঃ আমার কাছে হয় নি, সে জন্য এখনও আমার stage-এর মোহ দূর হয় নি,—যে শিক্ষা, সংযম, কৌশল, অধ্যবসায়, আয়ত্বাধীন থাক্‌লে নাটকীয় চরিত্রের ভাব নিজের মধ্য দিয়ে ফোটান যায়, তার কতটুকু অংশই বা শিখেছি। এই শিক্ষার অবসান হয় নি সে জন্য আমাদের আনন্দেরও অনেকখানি বাকী আছে!

আমরা অভিনয়ের মধ্য দিয়ে যে পরস্পরের একান্ত নির্ভর-শীলতা শিক্ষা করি, তাহা অন্য কোথাও সম্ভবপর নয়। সামান্যতম নাটকীয় অংশের যে মূল্য, সব চেয়ে যিনি বড় অংশ অভিনয় করেন তার একই সমান মূল্য নাটকের নির্ব্বাচিত অংশে যে সকল parts আছে, তার কোন একটী অংশ বাদ দিলে অভিনয় দাঁড়াতে পারে না; এই জন্য যিনি সর্ব্বাপেক্ষা বড় অভিনেতা তাঁকেও ক্ষুদ্রতম অংশের অভিনেতার সম্পূর্ণ সহযোগিতার উপর নির্ভর কোরতে হয়। একটী নটী যদি নাচবার সময় তালে ভুল করে তা হ'লে সমস্ত নাচটী খারাপ হয়ে যায়। সকল দর্শকের সেরূপ সূক্ষ্ম বিচার শক্তি নেই যাতে ক'রে তাঁরা এ ভুল বুঝ্‌তে পারবেন, যে ভুলের জন্য কেবল একটী মাত্র নটী-ই দায়ী; নাচ-সম্বন্ধে যে কথাটা খাটে সমগ্র অভিনয় সম্বন্ধেও ঠিক্‌ তাই। এই জন্য থিয়েটারের নট-নটীদের মধ্যে যে আন্তরিক অন্তরঙ্গতা গ'ড়ে ওটে তা অন্যত্র দুর্লভ।

থিয়েটারে এতদিন কাজ ক'রে একটা কথা বুঝতে পেরেছি, যে আমাদের জীবন অসামান্য, এবং আমাদের সঙ্গে লৌকীক জীবনের ধারা মিলতে পারে না। সেই জন্য আমাদের আচার-ব্যবহারের সমালোচনা সাধারণ ভাল-মন্দর মাপ কাঠির দ্বারা বিচার করা অন্যায়। সমাজে আমাদের প্রয়োজন আছে;—কারণ রঙ্গমঞ্চের দ্বারা জন-সমাজে শিক্ষা যেরূপ সহজে প্রচারিত হয় অন্য কিছুর দ্বারা তা হয় না। দ্বিতীয় ভাগের নীতি-কথার সবগুলোর দ্বারাই যদি নট-নটীরা বিচারিত হন, তা হ'লে তাঁদের উপর অন্যায় করা হয়। যাঁরা সমস্ত রাত্রি জেগে অভিনয় কোরে পারিবারিক জীবনের দাবী কড়ায়-গণ্ডায় শোধ কোরতে পেরেছেন; কিম্বা পেরে থাকেন, তাঁরা অতি মানব, তাঁরা অবশ্য আমাদের সকলেরই প্রণম্য, কিন্তু যাঁরা পারেন না তাঁদের অপরাধ খুব নয়! একথা দয়া কোরে দর্শকগণ মনে কোরে রাখলে আমরা সকলেই বাধিত হবো। লেখার অভ্যাস কোন কালেই ছিল না, তবে মনের ভাব যেটুকু তা' সরল ভাবেই জানালাম—ক্রটী মার্জ্জনা কোরবেন।

ক্ষুদ্র ভূমিকা অভিনয়

মহলার সময় শিক্ষক এবং অভিনেতৃগণের কর্ত্তব্য—নাট্যান্তর্গত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র চরিত্রগুলির প্রতি বিশেষ লক্ষ্য রাখা। নাট্যকারের লেখার কৃতিত্বে ও গুণে বড় ভূমিকার অভিনেতা শুধু মুখস্থ কথাগুলি "আওড়াইয়া" গেলেই একরকম কাজ চালাইয়া দিতে পারেন, কিন্তু ছোট ভূমিকার ত' সে সুবিধা নাই। সুতরাং তাহাতে শিক্ষার অধিক প্রয়োজন! বিলাতী থিয়েটারের একজন প্রবীণ কার্য্যাধ্যক্ষ এইজন্য বলিয়াছেন—"The stage-manager will find his duties most difficult when he comes to deal with actors who take very

small characters, unimportant as individual performances, yet of absolute weight and worth in the whole. Over such he has to hold a firm grip and to such it may be appropriately remarked that no part in a play is too small to be unworthy of study and attention. The mere act of presenting a letter on a tray is what a gentleman in ordinary life, is unacquainted with or unaccustomed to. In personating the character of a butler, the gentleman has to study how a butler does his work".

সম্প্রদায়ের মধ্যে অভিনেতৃবর্গের (বিশেষতঃ অভিনয়-রাত্রে) প্রম্‌টার (Prompter) ("উত্তরসাধক"—"স্মারক") হইল প্রাণ।

প্রম্‌টার

প্রম্‌টারের দোষে অভিনয় মন্দ হয় এবং চাতুর্য্যগুণে অভিনয় অত্যুৎকৃষ্ট হয়। 'যাহাকে তাহাকে' দিয়া "প্রম্‌টিং"-এর কার্য্য করাইলে অভিনয় কিছুতেই ভাল হইতে পারে না। অভিনেতার ন্যায় "প্রম্‌টারের" মহলার সময় হইতেই উপস্থিত থাকা নিতান্ত প্রয়োজন। যিনি অভিনয়-রাত্রে প্রম্‌টিং করিবেন,—প্রথম মহলার দিন হইতেই তাঁহাকে সে কার্য্য আরম্ভ করিতে হইবে। শুধু বই ধরিয়া অভিনেতৃগণকে বলিয়া দেওয়া অথবা বক্তৃতার কথা যোগাইয়া দেওয়া তাঁহার কার্য্য নয়। প্রথমতঃ, "প্রম্‌টারের" কোনও ভূমিকা অভিনয় করা কোনমতেই যুক্তিসিদ্ধ নয়। অভিনয়ের নাটকখানি তিনি স্বয়ং একবার ভাল করিয়া বুঝিয়া পাঠ করিবেন। নাটকের কোন্ কোন্ দৃশ্যগুলি বিশেষ আবশ্যকীয়, (Important) তাহা তিনি লক্ষ্য করিয়া রাখিবেন। প্রত্যেক মহলার সময় একখানি বড় কাগজ এবং পেন্সিল লইয়া লিখিয়া রাখিবেন এবং নাটকে দাগ দিবেন,—প্রত্যেক দৃশ্যের

কোন্ স্থানে কি কি দ্রব্যের প্রয়োজন এবং অভিনয়-রাত্রে একজন সহকারীর জিম্মায় আপনার সম্মুখে উইংসের (wings) ধারে একটী ছোট টেবিলের উপর সেগুলি রাখিয়া দিবেন। মহলার সময় তাঁহাকে বিশেষরূপে লক্ষ্য রাখিতে হইবে এবং সেই সঙ্গে নাটকে দাগ দিতে হইবে,—কোন্ কোন্ অভিনেতা বক্তৃতার কোন্ কোন্ স্থানে সচরাচর ভুল করেন এবং অভিনয়কালে প্রম্‌টিং-এর সময় সেই অংশগুলি অভিনেতাকে যথাসাধ্য সঙ্কেতাদির দ্বারা সংশোধন করাইয়া দিবার চেষ্টা করিবেন। যে অভিনেতার ভূমিকা কম মুখস্থ হইয়াছে,—তাঁহাকে সব কথাগুলি বলিয়া দিতে হইবে। যাঁহাদের খুব কণ্ঠস্থ হইয়াছে, তাঁহাদিগকে প্রত্যেক ছত্রের প্রথম দুই চারিটী কথা ধরাইয়া দিতে হইবে। প্রম্‌টিং-এর সময় প্রম্‌টার খুব নিম্নস্বরে অথচ জোরে,—স্পষ্ট উচ্চারণে অথচ তাড়াতাড়ি কথাগুলি অভিনেতাকে যোগাইয়া দিবেন। যে স্থলে অভিনেতার অভিনয় করিতে করিতে “উপবেশন”, “দণ্ডায়মান”, “পতন”, “উত্থান”, “প্রস্থান” ইত্যাদি কার্য্য আছে, অথচ অভিনেতাকে মহলার সময় সে সমস্ত ভুল করিতে দেখা গিয়াছে, প্রম্‌টিং করিতে করিতে প্রম্‌টার তাড়াতাড়ি তাঁহাকে সেগুলি উপদেশ দিবেন। যে স্থলে পাঁচ ছয়জন অভিনেতা একসঙ্গে রঙ্গমঞ্চে বাহির হইয়াছেন—এবং প্রম্‌টার যদি বোঝেন যে অভিনেতৃগণ যে যাঁহার নিজের নিজের কথা “ধরিবার” সময় গোলযোগ করিতে পারেন, সে ক্ষেত্রে তাঁহার কর্ত্তব্য—প্রত্যেক **অভিনেতার নাম ধরিয়া** তাঁহার বক্তৃতার কথা ধরাইয়া দেওয়া। বড় রঙ্গমঞ্চ হইলে ত' কথাই নাই,—ছোট রঙ্গমঞ্চেও দুইজন প্রম্‌টার দুইধারে নিযুক্ত থাকা নিতান্ত প্রয়োজন। এস্থলে প্রম্‌টার—অভিনেতার রঙ্গমঞ্চে অবস্থিতির দূরত্ব-সান্নিধ্য অনুসারে প্রম্‌টিং করিবেন। অর্থাৎ, যে অভিনেতা অপর প্রম্‌টার হইতে যাঁহার নিকটে থাকিবেন—

সন্নিকটস্থ সে প্রম্‌টারের উচিত তাঁহাকে প্রম্‌টিং করা। একধারের প্রম্‌টার যদি দেখেন—অপর ধারের প্রম্‌টারের কথা তাঁহার সন্নিকটস্থ অভিনেতা ধরিতে পারিতেছেন না,—তাহা হইলে তিনি মুহূর্ত্তমাত্র বিলম্ব না করিয়া—অভিনেতাকে তাঁহার কথাগুলি ধরাইয়া দিবেন। বক্তৃতা করিতে করিতে অভিনেতাকে হয়ত' কোনও স্থানে কিছুক্ষণ থামিয়া থাকিতে হইবে ; প্রম্‌টারের উচিত—সেই সময়টুকু হিসাব করিয়া নীরব হইয়া থাকা। অভিনয়কালে প্রত্যেক দৃশ্যে অভিনেতৃগণ এরূপ স্থলে দাঁড়াইয়া বক্তৃতা করিবেন—যেখান হইতে দুই ধারের প্রম্‌টারের প্রতি তাঁহাদের দৃষ্টি পতিত হয়। তবে—এমন যদি দৃশ্য হয়,—হয়ত' যেখানে মহারাজ সিংহাসনে বসিয়া আছেন,—কিম্বা কেহ পালঙ্কে শুইয়া আছেন, অথবা নদী-বক্ষে নৌকায় বসিয়া আছেন, অথবা যোগাসনে একজন যোগমগ্ন হইয়া আছেন—তাঁহার পার্শ্বে দাঁড়াইয়া অন্য অভিনেতা বা অভিনেত্রীকে কথা কহিতে হইবে অর্থাৎ যে সকল স্থলে অভিনেতৃগণ ইচ্ছামত রঙ্গমঞ্চের যে কোনও স্থানে আসিয়া দাঁড়াইতে পারেন না, সে সকল দৃশ্যে প্রম্‌টারগণ স্থান ত্যাগ করিয়া অভিনেতৃগণের সন্নিকটস্থ wings-এর ধারে গিয়া প্রম্‌টিং করিবেন। রঙ্গমঞ্চে যে স্থানে প্রম্‌টার দাঁড়াইয়া কার্য্য করিবেন,—তাঁহার নিকটে একজন একটী বাতি সর্ব্বক্ষণ জ্বালিয়া ধরিয়া থাকিবেন এবং অন্য একজন তাঁহার সহকারীরূপে উপস্থিত থাকিবেন। অভিনয়কালে ভুলক্রমে কোনও অভিনেতা হয়ত' দু'চার লাইন বাদ দিয়া কথা বলিতে আরম্ভ করিয়াছেন,—সে ক্ষেত্রে প্রম্‌টার তাঁহাকে পরিত্যক্ত অংশ পুনরায় ধরাইয়া দিবেন না। তবে যদি এরূপ হয়,—অভিনেতা একেবারে দু'এক পৃষ্ঠা বাদ দিয়া ফেলিয়াছেন, অথবা এমন কতকটা অংশ ছাড়িয়া দিয়াছেন—যাহা না বলিলে সে দৃশ্যের plot নষ্ট হইয়া যায় এবং অর্থশূন্য হয়, সে ক্ষেত্রে প্রম্‌টার যেমন

পাণ্ডব-গৌরব নাটকে "শ্রীকৃষ্ণের" ভূমিকায়

সুপ্রসিদ্ধ অভিনেতা—শ্রীরবীন্দ্র রায়।

রঙমহল লিমিটেডের সৌজন্যে)

উইংসের বাঁশ বাঁধা দেখান' হইয়াছে—সেগুলি পশ্চাদ্ভাগে আসিয়া ২ নং চিত্রে ১২ চিহ্নিত বাঁশের উপর বাঁধা থাকিবে। এই চিত্রে ১৩, ১৪ এবং ১৫ চিহ্নিত তিনটী বাঁশ প্ল্যাট্‌ফর্‌মের ঠিক পশ্চাতে মাটীতে পোঁতা হইবে এবং ইহাদের গাত্রে উপরাঙ্কিত ভাবে ১২ এবং ১৬ চিহ্নিত বাঁশ দুইটীকে বাঁধিতে হইবে।

ষ্টেজের দিকে মুখ করিয়া দাঁড়াইলে বাম ধারে ১নং চিত্রের সেই ৮ এবং ৯ চিহ্নিত বাঁশ দুইটীতে যে ভাবে গেট্‌-উইংস্‌ এবং অন্যান্য উইংস্‌ এবং দৃশ্যপটগুলি (Scenes) খাটান' হয়—৩নং চিত্রে তাহাই প্রদর্শিত হইল। ১নং চিত্রের ৭ চিহ্নিত বাঁশে "ব্রাউ" এবং "ঝালর" বাঁধার ব্যবস্থা হয়—তাহা পূর্ব্বেই বলা হইয়াছে। ইহার প্রায় এক হাত অন্তর "গেট্‌-উইংস্‌" খাটাইতে হইবে এবং এই "গেট-উইংসের" পর "ছ জ ঝ" চিহ্নিত তিনখানি "সিন্‌" খাটান' আছে দেখা যাইতেছে। ইচ্ছা করিলে আর দুইখানি "সিন্‌" "গেট্‌-উইংস্‌" এবং ১ম উইংসের মধ্যস্থলে খাটাইতে পারা যায়; কিন্তু তাহা হইলে অভিনয়ের স্থান ছোট হইয়া পড়ে। এইরূপ দুইটী উইংসের মধ্যস্থলে "ট, ঠ, ড, ঢ, ণ" ইত্যাদি দৃশ্যপটগুলি বাম-ধারে ৮ এবং ৯ চিহ্নিত বাঁশে এবং ডান-ধারে (এইভাবে বাঁধা এই গেট্‌-উইংস্‌ হইতে আরম্ভ করিয়া প্রত্যেক দুইটী উইংসের মধ্যস্থলে) ১০ এবং ১১ চিহ্নিত বাঁশ দুইটীতে খাটান' হইয়া থাকে। উইংসের ধারে প্ল্যাট্‌ফর্‌মের কাছে ১৮ এবং ১৯ চিহ্নিত দুইটী অপেক্ষাকৃত ছোট বাঁশে ১৭ চিহ্নিত একটী বাঁশ এরূপ উচ্চে বাঁধা আছে—যাহাতে সহজে নাগাল পাওয়া যায়। ইহাতে অ, আ, ই, ঈ, উ, ঊ, এ, ঐ প্রভৃতি দৃশ্যপট "ঝুলাইবার এবং গুটাইবার" দড়িসকল বাঁধা থাকে। দৃশ্যপটের দড়ি বাঁধিবার এই সরঞ্জামটী সাজ-ঘরের দিকে না হইলে অভিনেতা ও "সিন্‌-সিফ্‌টার" উভয়েরই বড় সুবিধার বিষয় হয়।

কোন কোন বাটীতে ষ্টেজ্ বাঁধিবার জন্য—দরদালানের থাম অথবা বারান্দা—কিম্বা দেওয়ালের সাহায্য পাইলে ২নং চিত্রের ১২, ১৩, ১৪, ১৫ এবং ১৬ চিহ্নিত বাঁশগুলি আবশ্যক হয় না। এরূপ স্থলে ষ্টেজ্ বাঁধা খুব মজবুত হইয়া থাকে। পূর্ব্বাঙ্কিত তিনখানি চিত্রে দেখা যাইতেছে যে ৮, ৯, ১০ এবং ১১ চিহ্নিত বাঁশগুলির উপর সর্ব্বাপেক্ষা অধিক ভার পড়িতেছে। সুতরাং সমস্ত উইংস্ এবং দৃশ্যপটগুলি যখন বাঁধা শেষ হইবে, তখন তাহাদের ভার-সমষ্টিতে উক্ত চারিটী বাঁশের মধ্যভাগ ধনুকের মত নীচের দিকে নুইয়া পড়িতে পারে। এক্ষেত্রে এরূপ অসুবিধা দুর করিবার একটী সহজ উপায় বলিতেছি। ষ্টেজের দুইপার্শ্বে ঠিক মধ্যভাগে (উইংসের দুইধারে) দুইটী বড় বাঁশ পুঁতিতে হইবে ; আর একটী বড় বাঁশ (৮, ৯, ১০ এবং ১১ চিহ্নিত বাঁশের উপর দিয়া লইয়া গিয়া এবং তাহাদের সহিত শক্ত করিয়া বাঁধিয়া) Horizontal ভাবে দুই পার্শ্বেরই বাঁশ দুইটির অগ্রভাগে বাঁধিয়া দিলে—খাটানো সিন্‌গুলির আর নুইয়া পড়িবার সম্ভাবনা থাকিবে না।

দৃশ্যপট পর পর সাজাইয়া টাঙ্গাইবার কতকগুলি নিয়ম আছে,—তাহার প্রতি ষ্টেজ্-ম্যানেজারের বিশেষ দৃষ্টি রাখা কর্ত্তব্য। যে সকল দৃশ্য সাজাইয়া প্রকাশ (Discover) করিতে হইবে, সেগুলি রঙ্গমঞ্চে শেষের দিকে খাটাইবার ব্যবস্থা করা উচিৎ। যথা,—নদী বা গঙ্গাবক্ষ (তাহাতে হয়ত' আরোহীশুদ্ধ নৌকা বা বজরা থাকিবে), দেব-মন্দিরাভ্যন্তর (দেব-দেবীর মূর্ত্তিসমেত), রাজসভা (সিংহাসনে রাজা উপবিষ্ট —পার্শ্বে মন্ত্রী, পাত্র, মিত্র আসীন), শিবিরাভ্যন্তর (অস্ত্র-শস্ত্র চারিধারে ঝুলান' বা রক্ষিত), অন্ধকারময় নিবিড় জঙ্গল, পাহাড়-পর্ব্বত, রণস্থল (চারিপার্শ্বে মৃত সৈনিকগণ পতিত, হয়ত' সেই দৃশ্যে যুদ্ধ দেখাইতে হইবে), ইত্যাদি দৃশ্যগুলি দর্শকবৃন্দের নিকট হইতে যত দুরে হয়—

ততই দেখিতে ভাল। উপরোক্ত দৃশ্যগুলি কোনও নাটকে বোধ হয় এক অঙ্কের ভিতরে ঠিক পর পর লিখিত থাকে না।

রঙ্গস্থলে আচ্ছাদন

রঙ্গমঞ্চে এবং দর্শকগণের বসিবার স্থানে উপরদিকে একটা আচ্ছাদনের বিশেষ প্রয়োজন। শুধু হিম ও বৃষ্টিপাত নিবারণের জন্য নয়,—উপরদিকে খোলা থাকিলে অভিনয় কিছুতেই জমিতে পারে না। অভিনেতৃগণ রঙ্গমঞ্চ হইতে প্রাণপণে চীৎকার করিলেও দর্শকবৃন্দ শুনিতে পাইবেন না। দর্শকবৃন্দের বসিবার স্থানে সুবিধামত একটা যে রকম হউক আচ্ছাদন ("সামিয়ানা", "পাইল্" ইত্যাদি) টাঙ্গাইতে পারেন, কিন্তু রঙ্গমঞ্চের মাথার উপর একটা ভালরকম কিছু আচ্ছাদনের দ্বারা ষ্টেজ্‌টী ঢাকা দিতে হইবে। গ্রীষ্মকালে এবং বর্ষাকালে অভিনয় হইলে—বৃষ্টি নিবারণের জন্য ষ্টেজের মাথার উপর "ঢালুভাবে" "তেরপল" বাঁধিয়া রাখা কর্ত্তব্য ; কারণ—হঠাৎ বৃষ্টি আসিয়া পড়িলে, "তেরপল" ভিন্ন সামিয়ানায় বা হোগ্‌লায় কিছুতেই জল আট্‌কাইবে না—এবং ষ্টেজ্ খুলিতে খুলিতে সমস্ত সিন্ উইংস্ প্রভৃতি ভিজিয়া যাইবে। এই কারণে শীতকালে অভিনয় করাই বিশেষ সুবিধাজনক এবং নিরাপদ।

রঙ্গমঞ্চে আলোর ব্যবস্থা

রঙ্গমঞ্চের বাহিরে দর্শকবৃন্দের স্থানে যেরূপ আলোর ব্যবস্থা থাকিবে —অন্ততঃ তাহার দেড়গুণ আলো রঙ্গমঞ্চের ভিতর থাকা উচিৎ। ষ্টেজের উপর যথেষ্ট আলো না হইলে পোষাক দৃশ্যপট এবং অভিনেতা ও অভিনেত্রীর মূর্ত্তি সুন্দর দেখাইবে না। ফ্লোরের ঠিক পশ্চাদ্ভাগে প্ল্যাট্‌ফর্‌মের উপর ফুট্‌লাইট্ রাখিবার ব্যবস্থা করিতে হয়, তাহাতে রঙ্গমঞ্চ-বিহারী অভিনেতৃগণের মূর্ত্তি আলোকিত হয়। এই ফুট্‌লাইট্ নানা প্রকারের হইয়া থাকে ; কেহ কেহ তামাক খাইবার কলিকা সারি

সারি উপুড় করিয়া রাখিয়া তাহাতে বাতি বসাইয়া দেন ; কেহ কেহ কতকগুলি ওয়াল্-ল্যাম্প্ অভিনেতৃগণের দিকে মুখ করাইয়া সারি সারি বসাইয়া ষ্টেজ্ আলোকিত করেন। আজকাল এ্যাসিটিলিন্ গ্যাসের (Acetelyne Gas) ফুট্লাইট্ রিফ্লেক্টার্ (Reflector) সমেত ভাড়া পাওয়া যায়,—তাহাতে ষ্টেজের আলোর খুবই সুবিধা হইয়া থাকে। যে বাড়ীতে গ্যাস্ অথবা ইলেক্‌ট্রিকের আলো জ্বালিবার ব্যবস্থা আছে,—সে বাড়ীতে অভিনয় করিতে হইলে—ষ্টেজের ভিতর সহজে গ্যাস্ অথবা ইলেক্‌ট্রিক্ আলো জ্বালাইবার বন্দোবস্ত করিতে পারা যায় এবং তাহা হইলে সকল দিকেই সুবিধা হয়। ফুট্লাইট্ ছাড়া দুইধারে গেট্-উইংসের পশ্চাতে আলো রাখিবার ব্যবস্থা করা উচিত। কারণ, কেবলমাত্র ফুট্লাইটের আলোতে ষ্টেজের আলো সম্পূর্ণ হইতে পারে না। আমার মতে বাতি অপেক্ষা ষ্টেজে কেরোসিনের চিম্নির আলো জ্বালাইবার ব্যবস্থা করিলে ভাল হয় ; কারণ, দৃশ্যবিশেষে আলো বাড়াইবার কমাইবার প্রয়োজন হইয়া থাকে ; কেরোসিনের চিম্নির আলো-ভিন্ন বাতির আলোতে সে সুবিধা হইতে পারে না। ষ্টেজের ভিতর উইংসের ধারে একটা ম্যাজিক্ লণ্ঠন (Magic Lantern) অথবা Lime-light জ্বালাইয়া আবশ্যকমত তাহাতে ভিন্ন ভিন্ন বর্ণের কাচ (Lens) ব্যবহার করিয়া ভিন্ন ভিন্ন বর্ণের আলো দেখাইবার ব্যবস্থা করিতে পারিলে স্বাভাবিক দৃশ্য (Natural Scenery) দেখাইবার পক্ষে খুব সুবিধা হয়।

দৃশ্যপট

যাঁহারা ষ্টেজ্ ভাড়া করিয়া আনাইয়া অভিনয় করেন, তাঁহাদের উচিৎ—যে নাটক অভিনয় করিবেন, সেই নাটকের আবশ্যকমত সমস্ত দৃশ্যপটগুলি ভাড়া করিবার সময় তন্ন তন্ন করিয়া দেখিয়া লওয়া। যতটা সম্ভব এবং

যতগুলি অভিনয়ের নাটকোপযোগী দৃশ্যপট পাওয়া যায়,—দেখিয়া শুনিয়া সেইগুলি সংগ্রহ করা কর্ত্তব্য। কারণ, অনেকস্থলে এইরূপ দেখিতে পাওয়া যায়,—সম্প্রদায়স্থ কোনও কর্ত্তৃপক্ষ ষ্টেজ ভাড়া করিয়া বলিয়া কহিয়া আসিলেন, কিন্তু অভিনয়-রাত্রে ষ্টেজ খাটান' হইয়া গেলে পর—অভিনয়ের সময় দেখা গেল—দৃশ্যপট সব কিম্ভূতকিমাকার! "অরণ্যের" দৃশ্যে "প্রান্তর" "উদ্যানের," দৃশ্যে "উপবন", "গঙ্গার" দৃশ্যে "পুষ্করিণী", "রাজসভার" দৃশ্যে "কক্ষ", "কুটীরাভ্যন্তর" দৃশ্যে "রাজ-কক্ষ", "শ্মশানের" দৃশ্যে "রাজ-পথ", ইত্যাদি দৃশ্যপট-বিভ্রাট ঘটিতেছে। যে সম্প্রদায়ের নিজেদের ষ্টেজ আছে, তাহাদের কর্ত্তব্য—প্রত্যেক নাটক অভিনয়ের পূর্ব্বে অভিনেয় নাটকানুযায়ী দৃশ্যপট অঙ্কনের (Painting) কিঞ্চিৎ "অদল-বদল" (Addition & Alteration) করা। মুসলমান-সম্বন্ধীয় নাটক অভিনয়ের জন্য যে দৃশ্যপটগুলি অঙ্কিত করা হইয়াছে, তাহার সমস্তগুলিই পৌরাণিক নাটকে চলিতে পারে না; তাহার কিছু অদল-বদল করিয়া লইতে হয়। সম্প্রদায়মধ্যে দৃশ্যপট-সম্বন্ধে যাঁহাদের কিঞ্চিৎ অভিজ্ঞতা আছে—তাঁহারা ষ্টেজ্ বাঁধিবার পূর্ব্বে এ-সমস্তগুলি দেখিয়া লইবেন।

অভিনয়কালে কতকগুলি আনুসঙ্গিক "ক্রিয়া" আছে—যাহা বাস্তবিক সুসম্পন্ন না হইলে অভিনয়ের যথেষ্ট অঙ্গহানি হইয়া থাকে।

রঙ্গমঞ্চে অভিনয়ে আনুসঙ্গিক ক্রিয়া (Stage-Effect) এবং প্রপঞ্চ-প্রদর্শন (Illusion)

শুধু তাহাই নয়,—অভিনয় করিতে করিতে দর্শকবৃন্দকে এমন কতকগুলি "প্রপঞ্চ" (Illusion) দেখাইতে হয়, যাহাতে তাঁহাদের দৃষ্টিবিভ্রম ঘটে। এ সকল ব্যাপার রঙ্গমঞ্চ বড় এবং গভীর (Deep) না হইলে—সেরূপ সুবিধাজনক হয় না। যে ক্ষেত্রে এই সকল "ক্রিয়া"

(Stage-Effect) এবং প্রপঞ্চ (Illusion) অপরিহার্য্য হয়,—অতি ক্ষুদ্র রঙ্গমঞ্চ হইলেও সম্প্রদায়ের কর্ত্তব্য সেগুলির প্রতি বিশেষরূপে লক্ষ্য রাখা এবং যাহাতে সেগুলি সুসম্পন্ন হয় সে বিষয়ে যত্নবান হওয়া। অভিনয়ের পূর্ব্বে এগুলি একবার ভাল করিয়া পরীক্ষা (Experiment) করা আবশ্যক। সহজ উপায়ে উক্ত আনুসঙ্গিক "ক্রিয়া"গুলি কিরূপে সম্পন্ন করিতে হয়, এবং "প্রপঞ্চ"-প্রদর্শন করিতে পারা যায়,—সংক্ষেপে তাহা বর্ণিত হইল। "বৃষ্টিপতন" দেখাইতে হইলে, রঙ্গমঞ্চের আলো কমাইয়া উপর হইতে "অভ্রের" কুঁচি (গুঁড়া নয়) ছড়াইতে হয় এবং ষ্টেজের ভিতরে একটা কাঠের হাতবাক্সের ভিতরে কতকগুলি শুষ্ক ছোলা বা মটর রাখিয়া নাড়িলে দর্শকবৃন্দ বৃষ্টিপতনের শব্দ শুনিতে পাইবেন। দৃশ্যপটের উপর দিকে আকাশের চিত্রে গোলাকার করিয়া কাটিয়া লইয়া—তাহার স্থানে মাপিয়া ঠিক সেইরূপ গোলাকার একখানি অভ্র বসাইয়া দৃশ্যপটের পশ্চাদ্দিক হইতে লাইম্-লাইটের কিম্বা এ্যাসিটিলিন গ্যাসের জোর আলো ধরিলে মধ্যাহ্ন-সূর্য্যের মত দেখাইবে। রক্তবর্ণ প্রভাত-সূর্য্য দেখাইতে হইলে—উক্ত অভ্রের পরিবর্ত্তে রক্তবর্ণ কাপড় গোলাকার করিয়া বসাইয়া এবং তাহার পশ্চাতে আলো দেখাইতে হইবে। "পূর্ণচন্দ্র" বা "অর্দ্ধচন্দ্র" দেখাইবার জন্য—উক্ত অভ্রের পরিবর্ত্তে সাদা রং করা কাপড় "গোলাকার" বা "অর্দ্ধচন্দ্রাকার" করিয়া কাটিয়া বসাইয়া এবং তাহার পশ্চাতে বাতির স্নিগ্ধ আলো (লণ্ঠনের ভিতর হইলে আরও ভাল হয়) জ্বালিয়া রাখিতে হইবে,—এবং দর্শক-বৃন্দকে "জ্যোৎস্নার" আলো দেখাইবার জন্য রঙ্গমঞ্চের উপর উইংসের ধার হইতে ম্যাজিক-লণ্ঠন অথবা "লাইম্-লাইটের" সরঞ্জামে খুব "ফিকে-রং"এর সবুজ কাচ (Lens) পরাইয়া আলো ফেলিতে হইবে। এস্থলে ষ্টেজের উপর অন্যান্য আলো—(ফুট্‌লাইট্, উইংল্ লাইট্, টপ্

লাইট্) যত কম হয়—ততই দেখিতে ভাল হইবে। অন্ধকারময় রজনীতে—আকাশে তারকারাজি জ্বলিতেছে দেখাইতে হইলে—দৃশ্য-পটের গাত্রে উপর দিকে কতকগুলি ছিদ্র করিয়া এবং তদুপযুক্ত টুক্‌রা টুক্‌রা পাত্‌লা সাদা কাপড়ে সেই ছিদ্রগুলি বন্ধ করিয়া পশ্চাদ্দিকে আলো জ্বালিয়া রাখিতে হইবে—এবং রঙ্গমঞ্চের সম্মুখের প্রায় সমস্ত আলো নিভাইয়া দিতে হইবে। জলের দৃশ্য দেখাইতে হইলে—একখানা ফিকে নীল রংএর বড় কাপড়—(উইংসের দুই পার্শ্বে দাঁড়াইয়া)—তাহার চারিকোণ ধরিয়া এবং একটু গড়ানে ভাবে রাখিয়া ঈষৎ কাঁপাইলে ঢেউ সমেত নদী বা গঙ্গা বলিয়া দর্শকের ভ্রম হইবে। "চন্দ্রালোকোদ্ভাসিত গঙ্গা-বক্ষ" দেখাইতে হইলে—রঙ্গমঞ্চের সমস্ত আলো নিভাইয়া একটা কালো রংএর পাত্‌লা কাপড়ে অসংখ্য ছিদ্র করিয়া—এবং সেই কাপড় উপরোক্ত ভাবে উইংসের দুই ধার হইতে "গড়ানে" ভাবে টানিয়া—ধীরে ধীরে নাড়া দিলে এবং তাহার নীচে কতকগুলি বাতি জ্বালাইয়া রাখিলে—এবং সেই সঙ্গে দৃশ্যপটে পূর্ব্বোক্তভাবে চন্দ্রোদয় দেখাইলে দূর হইতে ভ্রম হইবে যেন জলের উপর জ্যোৎস্নার আলো পড়িয়াছে। ইহা বলাই বাহুল্য—দর্শকবৃন্দের দিকে "নদী-তট" বা "গঙ্গা-তীর" রাখিতে হইবে—এবং সে সমস্ত সরঞ্জাম দৃশ্যপটের অন্তর্ভুক্ত। সোণালি-রূপালি কাগজ এবং "জকৃর্জাকি"—রাত্রিকালে রঙ্গমঞ্চ হইতে ঠিক সোণা-রূপার কাজ করে অথবা স্বর্ণময় রৌপ্যময় দ্রব্য বলিয়া ভ্রম উৎপাদন করে।

কতকগুলি পাতাসমেত গাছের ডাল মেঝের উপর দিয়া টানিয়া লইয়া গেলে দূর হইতে ঠিক জোর বাতাস অথবা ঝড়ের শব্দের মত শুনাইবে। কেহ জলে (পুষ্করিণীতে বা গঙ্গায়) ঝাঁপ দিবার সময়—জলে পতনের ঠিক সঙ্গে সঙ্গে ঐ পাতাশুদ্ধ গাছের ডাল (উইংসের

ধারে—ঠিক জলের দৃশ্যের পাশে) মেঝেতে আছ্ড়াইলে—"জলে পড়ার" শব্দ শুনাইবে। প্ল্যাট্ফর্ম্মের উপর কিম্বা লম্বা তক্তার উপর দিয়া লোহার গোলা—অথবা ডাম্ব্বেল্ (Dumb-bell) গড়াইয়া দিলে —ঠিক মেঘগর্জ্জনের শব্দ বোধ হইবে। টিনের চাদর কিম্বা করোগেটের উপর দিয়া মোটা শিকল টানিয়া লইয়া, এবং তাহারই উপর ফেলিয়া দিলে বজ্রপতনের শব্দ বলিয়া ভ্রম হইবে—এবং একটা খুরি বা মাটির পাত্রে খানিকটা লাইকোপোডিয়ম্ (Lycopodium) গুঁড়া রাখিয়া, তাহাতে দেশ্লাই জ্বালিয়া দিলে রঙ্গমঞ্চে বজ্রপাতের তীব্র আলো দর্শকবৃন্দের চক্ষে প্রতীয়মান হইবে। রক্তবর্ণ সিল্কের কাটা কাপড়ের উপর ম্যাজিক্-লণ্ঠনের কিম্বা লাইম্-লাইটের লাল কাচ (Lens) পরাইয়া আলো তাহার উপর ফেলিলে এবং সেই সঙ্গে উক্ত কাপড়গুলি নাড়িলে ঠিক আগুন জ্বলিতেছে মনে হইবে। সেই সঙ্গে অগ্নিদগ্ধ দৃশ্যের পার্শ্ব হইতে খুব খানিকটা ধূম নির্গত হইতেছে দেখাইতে পারিলে বড়ই ভাল হয়। ষ্টেজের উপর—(বিশেষতঃ Private stage-এ) যথার্থ "আগুন লাগাইয়া" গৃহ-দাহের—মনুষ্য-দাহের দৃশ্য দেখান' কোনও মতেই কর্ত্তব্য নয়। আর যদিই বা সেরূপ সরঞ্জাম কিছু করা হয়—তাহা হইলে কয়েক "বাল্তি" জল উইংসের ধারে রাখিয়া প্রস্তুত থাকা কর্ত্তব্য।

প্রত্যেক অভিনেতার অভিনয়ের পূর্ব্বে নিজের সাজ-সজ্জা (অবশ্য অভিনয়ের ভূমিকার উপযোগী)—রং মাখা, চুল পরা ইত্যাদি সকল বিষয়ে নিজের যত্নবান হওয়া উচিৎ। ভূমিকা অভ্যাস করিবার সময় যেমন তাঁহার অভিনেয় চরিত্রটীর বিষয় ধ্যান করা কর্ত্তব্য, সেইরূপ সাজ-সজ্জা প্রভৃতি সম্বন্ধে তাঁহার ধ্যানের প্রয়োজন।

অভিনেতার ধ্যান

নট-গুরু স্বর্গীয় গিরিশচন্দ্র বলিয়াছেন,—"অভিনেতা যে ভূমিকা গ্রহণ করিবেন, কেবল সেই ভূমিকা বুঝিলেই অভিনয়ের পক্ষে যথেষ্ট নয়; সে ভূমিকা ধ্যান করা অভিনেতার প্রয়োজন—যে ধ্যানমুগ্ধ হইয়া অভিনেতা অনেক সময় নাট্যকারকে মুগ্ধ করিয়াছেন। কেবল ভূমিকা বুঝিয়া নয়, কেবল ধ্যানে নয়,—ধ্যানস্থ ছবি তাঁহার দেহে পরিণত করিয়া অভিনেতাকে অভিনয় করিতে হয়। * * * * কোন্ ভূমিকায় কি বেশের প্রয়োজন তাহা রঙ্গালয়ের স্বত্বাধিকারী, ম্যানেজার বা নাট্যকার অপেক্ষা অভিনেতার বোঝা আবশ্যক। দর্পণসাহায্যে কল্পনায় তাঁহার কিরূপ মূর্ত্তি হওয়া উচিৎ—তাহা অভিনেতাই অবগত। অবশ্য, নাট্যকার একরূপ ধারণা করিয়াই লিখিয়াছেন—খড়ির আদ্‌রা আঁকিয়াছেন,—রং ফলাইতে হইবে অভিনেতাকে, ছবিতে প্রাণ দিতে হইবে অভিনেতাকে; ইহা অভিনেতার ধ্যানের প্রাণ, অন্যে তাহা জানে না।"

অভিনয় আরম্ভের পূর্ব্বে প্রত্যেক নাট্য-শিক্ষক এবং অভিনেতার কর্ত্তব্য পোষাক এবং সাজ-সজ্জার দিকে বিশেষভাবে নজর রাখা।

পোষাক এবং সাজ-সজ্জা

নাটকীয় চরিত্রানুযায়ী কাহার কি সাজ-সজ্জা হইবে, তাহা নাট্য-শিক্ষক এবং অভিনেতার বিশেষ চিন্তা করিয়া স্থির করা উচিত। রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইয়া যেন পোষাক এবং সাজ-সজ্জার অসামঞ্জস্যের জন্য হাস্যাস্পদ হইতে না হয়। এইদিকে বিশেষ লক্ষ্য না রাখিলে অভিনয় সর্ব্বাঙ্গসুন্দর হওয়া অসম্ভব।

"It is absolutely essential therefore that the actor should have complete control over himself and be in readiness to make himself an apt master of what should

be said or done to meet every unforeseen difficulty or necessary change".

আমার মতে মহলা-গৃহে একদিন "ড্রেস্‌-রিহার্স্যাল্‌" দিতে পারিলে সকল দিকেই মঙ্গল হয়। ইহা কিঞ্চিৎ ব্যয়সাপেক্ষ বটে; কিন্তু অভিনয়-রাত্রে অবশ্যম্ভাবী কতকগুলি পোষাক-বিভ্রাটের দায় হইতে নিস্তার পাওয়া যায়।

অবৈতনিক সম্প্রদায়ে স্ত্রী-চরিত্র পুরুষের দ্বারা অভিনয় করান' ভিন্ন গত্যন্তর নাই। পুরুষের দ্বারা স্ত্রী-চরিত্র ঠিক স্বাভাবিকরূপে অভিনীত হওয়া অসম্ভব; কিন্তু এমন অনেক বালক বা কিশোরকে দেখা গিয়াছে,—যাঁহারা সাজ-সজ্জা, চাল-চলন, কথা-বার্ত্তা, ভাব-ভঙ্গীতে এরূপ স্বাভাবিকরূপে স্ত্রী-চরিত্র অভিনয় করিতে পারেন—অথবা করিয়াছেন, যে—দর্শকবৃন্দ কিছুতেই বুঝিতে পারেন না যে, সে ব্যক্তি পুরুষ কি রমণী! কিন্তু পুরুষকে স্ত্রীলোক সাজান'ই একটা মহা কঠিন কার্য্য। প্রথমতঃ—অনেকে স্ত্রীলোকের মত কাপড় পরিতে বা পরাইতে জানেন না। প্রায়ই দেখিতে পাওয়া যায়, এমন ভাবে স্ত্রীলোকের ভূমিকায় কাপড় পরান' হইয়াছে যে, হয়ত' বা হাঁটু পর্য্যন্ত কাপড় উঠিয়া পড়িয়াছে, নয়ত' দুটী পা ঢাকিয়া কাপড় মাটীতে পড়িয়াছে, স্ত্রী-চরিত্র অভিনয়কারীর কটিদেশ হইতে পা পর্য্যন্ত যেন "ওয়াড়-ঢাকা" একটী বালিশের মত দেখাইতেছে। কেহ বা স্ত্রীলোক সাজিবার সময় "মালকোঁচা"-বাঁধা নিজের পরিধানের কাপড়ের উপর স্ত্রীলোকের ন্যায় কাপড় পরিয়াছেন; কটীদেশ হইতে পা পর্য্যন্ত "গ্যাস্‌ভরা ফানুসের" মত ফুলিয়া তাঁহাকে অতি বিশ্রী দেখাইতেছে। তাহার পর, কেমন করিয়া স্ত্রীলোকের মত কোমরে কাপড়ের "কসি" বাঁধিয়া কি

পুরুষের নারীবেশ

ভাবে বক্ষের উপর দিয়া তাহার আঁচল লইয়া ঘুরাইয়া মাথার উপর ঘোম্‌টা অথবা আড়ঘোম্‌টা দিয়া—পুনরায় সেই আঁচল কি রকমে আনিয়া কোথায় রাখিতে হয়, সে বিষয়ে কিছুই জানেন না; সুতরাং এরূপ অবস্থায় স্ত্রী-চরিত্র-অভিনয়কারীকে রঙ্গমঞ্চে "না পুরুষ—না স্ত্রী"-রকমের একটা অদ্ভুত জীব বলিয়া দর্শকবৃন্দ উপহাস করিয়া থাকেন। অবৈতনিক সম্প্রদায়ের প্রত্যেক স্ত্রী-চরিত্র অভিনেতার কর্ত্তব্য; স্ত্রীলোকের নিকট হইতে কেমন করিয়া স্ত্রীলোকের কাপড় পরিতে হয় —সেটী ভাল করিয়া শিক্ষা করা। আর একটী বিশেষ দোষ—অমার্জ্জনীয় দোষ অবৈতনিক সম্প্রদায়ে পুরুষ কর্ত্তৃক স্ত্রীলোকের বেশ-ধারণে দেখা যায়, যে বিষয়ে সকলের বিশেষরূপ লক্ষ্য থাকা আবশ্যক। সচরাচর দেখিতে পাই, বৃদ্ধা-প্রৌঢ়া-যুবতী-বালিকা-অপ্সরী-কিন্নরী-দেবী—গৃহস্থ ঘরের বৌ, ভদ্র-লোকের মেয়ে, বারবিলাসিনী, ইত্যাদি যে কোনও স্ত্রীলোকের ভূমিকা কেহ অভিনয় করুন না কেন,—সাজিবার সময় বক্ষের বসনাভ্যন্তরে স্তনযুগল বিদ্যমান জানাইবার জন্য বড় বড় "ন্যাকড়ার পুঁটুলি অথবা গোলা" "বডিসের" ভিতর ব্যবহার করিয়া থাকেন। ইহার তাৎপর্য্য কি তাহা ত' আমি ক্ষুদ্র বুদ্ধিতে কিছুতেই বুঝিয়া উঠিতে পারিনা। প্রথমতঃ, এরূপভাবে বক্ষঃস্থল স্ফীত রাখিলে কি স্ত্রীলোকের সৌন্দর্য্য বৃদ্ধি হয়? দ্বিতীয়তঃ, ইহা অতি জঘন্য রুচির পরিচায়ক। কোনও বারাঙ্গনা-চরিত্র অভিনয়কালে এরূপ সজ্জা হয়ত' মানাইয়া যাইতে পারে, কিন্তু কোনও সতী-চরিত্র অথবা হিন্দুরমণী-চরিত্র অভিনয়ে—দর্শকবৃন্দের চক্ষে ইহা অতি বিসদৃশ বোধ হইয়া থাকে। তৃতীয়তঃ, ইহা অতি অস্বাভাবিক দৃশ্য। শুধু তাহাই নয়, উক্ত "বল্ বা ন্যাকড়ার পুঁটুলি" আঁটিবার দোষে অসাবধানতাবশতঃ কখনও কখনও স্ত্রী-চরিত্রাভিনেতার বক্ষঃচ্যুত হইয়া রঙ্গমঞ্চে গড়াগড়ি খাইয়া

একটা বিপর্য্যয় কাণ্ড বাধাইয়া থাকে। উপস্থিত অভিনেতৃগণও অপ্রস্তুত আর যিনি "স্ত্রীলোক" সাজিয়াছেন, তিনি ত' একেবারে মরমে মরিয়া গেলেন ;—সঙ্গে সঙ্গে সেই দৃশ্যটা পর্য্যন্ত মাটী হইয়া গেল।

স্ত্রী-চরিত্র অভিনয়ে ভাল চুল না পরিলে তাঁহাকে কিছুতেই স্ত্রীলোক মানাইবে না। পোষাকের ন্যায় সম্প্রদায়ের কর্ত্তৃপক্ষগণ এ বিষয়ে বিশেষরূপে দৃষ্টিপাত করিবেন। প্রথমতঃ দেখিয়া লইতে হইবে চুলগুলি তেল মাখাইয়া ভাল করিয়া আঁচ্ড়ান' (ড্রেস্ করা) হইয়াছে কি না। দ্বিতীয়তঃ—প্রত্যেক অভিনেতার মাথায় সেগুলি ঠিক স্বাভাবিকভাবে বসিয়াছে কি না। আর একটা বিশেষ ভ্রম হইয়া থাকে, যাহার প্রতি কাহারও দৃষ্টি পড়ে না ;—সকল স্ত্রী-চরিত্রের ভূমিকায় এলোচুল পরান' হয়। খোঁপা-বাঁধা অথবা বিউনি-বাঁধা চুলের চলন অবৈতনিক সম্প্রদায়ে নাই বলিলেও চলে। "দুর্গা" সাজিয়াছেন তাহাতেও "এলোচুল", "বালিকা-বধূ" সাজিয়াছেন তাহাতেও সেই "এলোচুল,"—"উজ্জ্বলা" সাজিয়াছেন তাহাও সেই এলোচুলে। দৃশ্যবিশেষে পোষাক-পরিবর্ত্তনের ন্যায় চুলের পরিবর্ত্তন করাও আবশ্যক। ভাল অবস্থায় মনের আনন্দে সুখ-শান্তিতে যখন আছেন—তখন এক চুল,—রুগ্ন অবস্থায় এক চুল,—"উন্মাদ" অবস্থায় অন্য চুল পরিলে ভাল হয় না কি ? "বিল্বমঙ্গল"-এর প্রথম দৃশ্যে সেই যে বাবৃরি চুল পরিলেন—শেষ দৃশ্যে বৃন্দাবনে কৃষ্ণ-দর্শনের সময় সেই পরিষ্কাররূপে আঁচ্ড়ান' তেল মাখান' চুল পরিলে কি নাটকত্ব বজায় থাকে ? "উত্তরা"—"অভিমন্যুর" সহিত নিকুঞ্জকাননে প্রেমালাপের সময় যে কার্লিং করা পাফ্ (Puff) দেওয়া চুল পরিয়াছিলেন—"বৈধব্য-সজ্জা-দৃশ্যে" সেই চুল পরিয়া বাহির হইলে কি লোকের নিকট সহানুভূতিলাভে সক্ষম হইবেন ? পুরুষ-চরিত্রাভিনয়ে

পরচুল

সরলা নাটকে "নীলকমলে"র ভূমিকায়—স্বনামধন্য অপরূপ হাস্যরস-অভিনেতা—হাস্যার্ণব স্বর্গীয় অক্ষয়কুমার চক্রবর্ত্তী।

গোঁপ আঁটিয়া অভিনয় করা বড় কষ্টকর। এস্থলে যাঁহাদের প্রকৃতিদত্ত গোঁপ নাই, অথবা যাঁহারা গোঁপ কামাইয়া থাকেন, তাঁহাদের কর্ত্তব্য স্পিরিট্ গাম্ (Spirit gum) দিয়া ছেঁড়াচুলে (Crape hair) ঠিক মুখের উপযোগী গোঁপ প্রস্তুত করা এবং প্রত্যেক দৃশ্য অভিনয়ের পূর্ব্বে তাহা পরীক্ষা করিয়া দেখা উচিত—ঠিক আঁটিয়া আছে কিনা। “নবাব” সাজিতে হইলে যাঁহাদের গোঁপ নাই, তাঁহারা ঐ ভাবে সরু এবং পাতলা করিয়া একটী গোঁপ প্রস্তুত করিয়া পরিবেন এবং একটী ভাল দাড়ী আলাদা পরিয়া মুসলমান সাজিবেন। এক সঙ্গে “তার” দিয়া আঁটা গোঁপদাড়ী মুখে পরিলে সময় সময় অতি বিশ্রী দেখায় এবং বক্তৃতা করিবার সময় মুখভাব দেখাইবার বড় অসুবিধা হয়। “রাজা” বা “বীরপুরুষ” সাজিবার সময় একত্রে আঁটা গোঁপ-গালপাট্টা পরিলে পূর্ব্বোক্তরূপই অসুবিধা ভোগ করিতে হয়। নাসিকার ভিতরে “তার” টিপিয়া গোঁপ পরিলে অতি বিশ্রী দেখায়; অভিনয়কালে সে গোঁপ খুলিয়া পড়িবার বিশেষ সম্ভাবনা। অভিনেতা অভিনয় করিবেন কি,—সমস্তক্ষণ “গোঁপের ভয়েই সশঙ্কিত”,—পাছে খুলিয়া পড়ে।

অভিনেতার আবশ্যক মত বেশ-পরিবর্ত্তন

কোনও কোনও নাটক অভিনয়কালে অভিনেতাকে রঙ্গমঞ্চের উপর দর্শকবৃন্দের চক্ষের সম্মুখে অকস্মাৎ বেশ-পরিবর্ত্তন করিতে হয়। এ স্থলে পোষাকের উপর পোষাক পরিধান করিয়া অভিনয় করিতে বাহির হইলেই ভাল হয়। অবশ্য, এরূপভাবে ভিতরের পোষাক এবং উপরের পোষাক পরিতে হইবে—যাহাতে কোনরূপে বুঝিতে না পারা যায় যে,—দুইটী পোষাক পরা হইয়াছে। উপরকার পোষাক, মাত্র দুইটী তিনটী ফাঁসের সাহায্যে আঁটা থাকিবে,—এবং পোষাকের সহিত দুটী তিনটী লম্বা “তার” বাঁধিয়া

উইংসের ধারে একজন তাহা ধরিয়া থাকিবেন। ইহাতে অভিনেতা ইচ্ছামত দুই চারি পদ চলাফেরা করিতে পারিবেন,—(কিন্তু অধিক নয়)—এবং তাহাও অতি সাবধানে। যথাসময়ে অভিনেতা কৌশল-পূর্ব্বক দর্শকবৃন্দের অজ্ঞাতসারে উপরের পোষাক আঁটিবার ফাঁসগুলি খুলিয়া ফেলিবেন ;—ঠিক সেই সময় উইংসের দুই পার্শ্বের এবং ফুট-লাইটের আলোগুলি নির্ব্বাপিত করিয়া—নিমেষের মধ্যে উইংসের পার্শ্ব হইতে উপরোক্ত "তারের" সাহায্যে পোষাকটী ভিতর দিকে টানিয়া লইবেন। যে রঙ্গমঞ্চে ইলেক্‌ট্রিক্ আলো জ্বালাইবার সরঞ্জাম আছে—সেস্থলে তৎক্ষণাৎ সমস্ত রঙ্গমঞ্চ অন্ধকারময় করিয়া—আবার তৎক্ষণাৎ আলোকিত করা যাইতে পারে। কিন্তু যেস্থলে ইলেক্‌ট্রিক্ আলো নাই—সেস্থানে বেশ-পরিবর্ত্তনের পর খুব তাড়াতাড়ি আলো জ্বালাইবার ব্যবস্থা করিতে হইবে। অন্ততঃ বেশ-পরিবর্ত্তনের অব্যবহিত পরেই—"সাজ-ঘর" হইতে চারি পাঁচজন লোক আলো লইয়া উইংসের ধারে আসিয়া রঙ্গমঞ্চ পুনরায় আলোকিত করিবেন। তাহার পর—ক্রমে ক্রমে "ফুট্‌লাইট্" "উইংস্‌-লাইট্" জ্বালান' হইলে—তাঁহারা সে আলো লইয়া যাইবেন। এমন অনেক পোষাক আছে—যাহার দুটী একটী ফাঁস খুলিয়া দিলেই—সমস্ত পোষাক বদল হইয়া যায়। কিন্তু তাহা হইলেও রঙ্গমঞ্চ অকস্মাৎ অন্ধকারময় এবং পুনরালোকিত করিবার ব্যবস্থা করিয়া রাখিতে হইবে।

অভিনয়ে অলঙ্কার ব্যবহার

অলঙ্কার স্ত্রীলোকের সাজ-সজ্জার প্রধান অঙ্গ। সুতরাং বহুমূল্য পোষাক-পরিচ্ছদ পরিধান করিয়া—অলঙ্কার না পরিলে স্ত্রী-সজ্জা অসম্পূর্ণ হইল। সকল সম্প্রদায়ের স্ত্রী-চরিত্র অভিনয়ের জন্য কতক-গুলি "ঝুটা" অলঙ্কার (মুক্তার এবং গিল্টির গহনা) সংগ্রহ করিয়া

রাখা আবশ্যক। অভিনয়ের পূর্ব্বে পিতল বা গিণ্টির গহনার "সুট্গুলি" রং করিয়া অভিনয়-রাত্রে ব্যবহার করিলে—ঠিক সোণার গহনার মত দেখাইবে। ঝুটা মুক্তার গহনাগুলি শক্ত সুতায় গাঁথাইয়া রাখিলে—অভিনয়কালে ছিঁড়িয়া নষ্ট হইবার সম্ভাবনা থাকে না। কোন কোন অভিনেতা বাহাদুরী করিয়া আপনার বাটী হইতে বহুমূল্য স্বর্ণালঙ্কার আনিয়া অভিনয়ে ব্যবহার করিয়া থাকেন। আমার মতে—এ কার্য্য আদৌ বুদ্ধিমত্তার পরিচায়ক নহে। ব্যস্ততা এবং অসাবধানতাবশতঃ হয় ত' একখানি গহনা কোথায় খুলিয়া রাখা হইবে, সেই অবসরে তাহা "চোরের" করতলগত হইলে—আর ফিরিয়া পাইবার সম্ভাবনা থাকিবে কি ? সম্প্রদায়ের সভ্যগণ ব্যতীত অভিনয়-রাত্রে অনেক বাজে লোক সাজ-ঘরে প্রবেশ করিয়া থাকে। কাহার মনে কি আছে—কে বলিতে পারে ? "বাবু বেশধারী" অনেক চোরও স্বকার্য্য-সাধনের জন্য বহুলোকের সমাগমস্থানে উপস্থিত থাকে। অতএব অভিনয়-রাত্রে অভিনেতৃগণের "সোণার বোতাম",—"আংটী"—"ঘড়ী" —"চেইন"—"ভাল জুতা" পরিধান করিয়া অভিনয় করিতে যাওয়া কর্ত্তব্য নয়। শুধু তাহাই নয়,—সম্প্রদায়স্থ কোনও অভিনেতার পূর্ব্বোক্ত কোনও মূল্যবান অলঙ্কার অথবা ব্যবহার্য্য সৌখীন দ্রব্য যদ্যপি চুরী যায়, —তাহা হইলে সম্প্রদায়ের ইহাতে ভয়ানক দুর্নাম। অভিনয়ে যখন অকৃত্রিম কিছুই নাই—সকলই কৃত্রিম,—কিছুই "আসল" নয়—সকলই "নকল",—তখন পোষাক-পরিচ্ছদ—অলঙ্কারাদি "কৃত্রিম" ও "নকল" দিলেই নিরাপদ হয় না কি ?

থিয়েটার বা যাত্রায় "টেবিল-হারমোনিয়ম্" না থাকিলে—কিছুতেই গানের সুবিধা হয় না। টেবিল হারমোনিয়মে সুর যত জোর হইবে,—রঙ্গমঞ্চে গায়কের তত গাহিবার সুবিধা। অনেক স্থলে হারমো-

নিয়মের সুরের সাহায্যে "বেসুরো" গলা—সুরে গাহিয়া থাকে। এস্থলে "হারমোনিয়ম্-বাদক" যত "পাকা লোক" (Expert) হইবে—গান ততই ভাল হইবে। বিশেষতঃ রঙ্গমঞ্চে গানের সঙ্গে খুব "পাকা লোক" হারমোনিয়ম্ না বাজাইলে—গান কোন মতেই ভাল হইতে পারে না। যিনি মহলায় গানের সহিত হারমোনিয়ম্ বাদ্য অভ্যাস করিবেন, কেবল তিনিই অভিনয়-রাত্রে হারমোনিয়ম্ বাজাইবেন; তাহা না হইলে—গায়কের অত্যন্ত অসুবিধা হইবে। হয়ত' রঙ্গমঞ্চে গান "বেসুরো" হইয়া যাইবে।

হারমোনিয়ম্-বাদক

হারমোনিয়ম্-বাদক রঙ্গমঞ্চের ভিতরে গেট্-উইংস্ এবং প্রথম নম্বর উইংসের মধ্যস্থলে বসিবেন। হারমোনিয়ম্-বাদক ও গায়ক উভয়েই যদি "পাকা-লোক" হন—তাহা হইলে কোনও ভাবনা নাই; কিন্তু ইঁহাদের মধ্যে গায়কের যদি রঙ্গমঞ্চে গান করা অভ্যাস না থাকে—এবং তিনি যদি "পাকা গাইয়ে" না হন—তাহা হইলে রঙ্গমঞ্চে গান গাহিবার সময় তাঁহার অবস্থা বড়ই বিপন্ন হইয়া পড়ে।

প্রথমতঃ, সুরে গান ধরিবার সময় তাঁহার কেমন ধাঁধাঁ লাগিয়া যায়; হয়ত' তিনি মহলায় "এফ্" সুরে গান অভ্যাস করিয়াছেন,—রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইয়া—দর্শকবৃন্দকে দেখিয়া—কেমন একটা দুর্ব্বলতা (Nervousness) আসিয়া পড়িল,—ভয়ে মুখ শুকাইয়া গেল,—বুকের ভিতর ধড়াস্ ধড়াস্ করিতে লাগিল; মহলায় অভ্যস্ত "এফ্" সুর যেন তখন খুব "নীচু" বোধ হইল; প্রাণের দায়ে গলার আওয়াজ বাহির করিয়া তিনি একেবারে "এফ্" সুরের পঞ্চমে "চড়ায়" গান ধরিয়া ফেলিলেন। সর্ব্বনাশ! এক লাইন গান গাহিয়া আর গলা উঠে না। সুতরাং সেইখানেই গান মাটী হইয়া গেল। কেহ বা ঐরূপ ভয়ে এবং nervous

গ্রন্থকার প্রণীত "দেশের ডাক" নাটকে "পরেশঠাকুরে"র ভূমিকায়—
উদীয়মান নট শ্রীগণেশ গোস্বামী এবং "জমিদার অদ্ভুতকুমারের
ভূমিকায়—শ্রীব্রজেন্দ্র সরকার।

হইয়া অভ্যস্ত সুরের এমন নীচু "পরদায়" গান ধরিয়া বসিলেন—যে, দর্শকেরাও কেহই তাঁহার গান শুনিতে পাইলেন না। সেইজন্য বলিতেছিলাম—মহলায় গান অভ্যাস খুব বেশী রকম হওয়া উচিৎ। গায়কের রঙ্গমঞ্চে এরূপ স্থানে দাঁড়ান কর্ত্তব্য—যাহাতে হারমোনিয়ম্-বাদকের সহিত তাঁহার "চোখোচোখি" হয়। ইহাতে হারমোনিয়ম্-বাদকেরই বিশেষ সুবিধা। রঙ্গমঞ্চে সচরাচর টেবিল-হারমোনিয়মের জোর আওয়াজে বাদক সকল সময় ঠিক বুঝিতে পারেন না,—গায়ক রঙ্গমঞ্চে কোন্ লাইন্ গাহিতেছেন ; সুতরাং গায়ক ও বাদক দুইজনে দুই পথে চলিতে আরম্ভ করিলে গান বেসুরো হইয়া পড়ে। হারমোনিয়ম্-বাদক—বাজাইবার সময় এইটুকু অবশ্য মনে রাখিবেন যে, গায়ককে সাহায্য করিবার জন্য তাঁহার হারমোনিয়ম্ বাজানো,—নিজের কেরামতি দেখাইবার জন্য নহে। সুতরাং গায়কের ঠিক সঙ্গে সঙ্গে মিলাইয়া যাওয়াই তাঁহার কার্য্য। তবে গায়ক যদি বিপথে যাইয়া পড়েন—তখন বাদকের উচিৎ কোনও রকমে জোরে সুর দিয়া—হয়ত' বা নিজে ভিতর হইতে এক লাইন্ সেই সঙ্গে গাহিয়া তাঁহাকে ঠিক সুরে আনিয়া ছাড়িয়া দেওয়া। হারমোনিয়ম্-বাদক গান আরম্ভের কিছুক্ষণ পূর্ব্বে হারমোনিয়ম্ লইয়া প্রস্তুত হইয়া বসিয়া থাকিবেন এবং এইরূপ বন্দোবস্ত করিয়া রাখিবেন যেন বাদ্যের সময় তাঁহার আশে-পাশে বা সম্মুখে কোনও ব্যক্তি আসিয়া না দাঁড়ায় অথবা কোন রকম গোলমাল না করে। গান আরম্ভের সময়—আগে হারমোনিয়ম্-বাদক গানের প্রথম লাইন দুইবার বাজাইলে পর—গায়ক রঙ্গমঞ্চে গান ধরিবেন। গায়ক যেন তৎপূর্ব্বে কোনমতে গান না ধরেন। যেখানে গানের খুব চড়া পর্দ্দা আছে—হারমোনিয়ম্-বাদক সময় বুঝিয়া ঠিক সেই স্থানে জোরে "কর্ড্" (Chord) দিয়া বাজাইবেন—এবং যদি এরূপ হয় যে, সেই চড়া পর্দ্দায়

গায়ক সরলভাবে গলা তুলিতে পারেন না—অথবা সেই পর্দ্দায় গলা তুলিতে গেলে—গায়কের কণ্ঠস্বর বিকৃত হইয়া পড়ে,—সে ক্ষেত্রে ভিতর হইতে সঙ্গীত-শিক্ষক একটু "মুন্সিয়ানা" করিয়া—সেই চড়া পর্দ্দায় নিজে এমনভাবে গাহিয়া ছাড়িয়া দিবেন—যাহাতে কোনমতে গানের মাধুর্য্য টুকু নষ্ট না হইয়া যায়—এবং দর্শকবৃন্দ সহজে না ধরিতে পারেন। ভিতর হইতে এইরূপ সাহায্য-প্রাপ্তির সময়—রঙ্গমঞ্চে গায়ক যেন একেবারে হাল ছাড়িয়া না দেন। তিনিও সেই সঙ্গে আস্তে আস্তে সেই পর্দ্দাটুকু গাইতে থাকিবেন—অন্ততঃ সেই স্থানের কথাগুলি উচ্চারণ করিবেন। গায়ক অন্যমনে গান গাহিতে গাহিতে যদি হারমোনিয়ম্-বাদকের দৃষ্টির অন্তরালে গিয়া পড়েন এবং হারমোনিয়ম্-বাদক যদি বুঝিতে অথবা শুনিতে না পা'ন—গায়ক কোন্ লাইন গাহিতেছেন,—সে-ক্ষেত্রে সঙ্গীত-শিক্ষক অথবা সম্প্রদায়স্থ কোনও সঙ্গীতকুশল ব্যক্তি হারমোনিয়ম্-বাদকের নিকটে দাঁড়াইয়া রঙ্গমঞ্চে গায়ক যেরূপ যে লাইন গাহিতেছেন—ঠিক সেইরূপ ভাবে গুন্ গুন্ করিয়া সেই গানটীর সেই লাইন গাহিয়া হারমোনিয়ম্-বাদককে শুনাইবেন। তাহা হইলে গানের সহিত বাজ্‌নার কোনও তফাৎ হইবে না। মহলার সময়ে "গায়ক" ও হারমোনিয়ম্-বাদক যত্নপূর্ব্বক "উঠাইয়া" লইবেন,—গানের কোন্ লাইন কয়বার গাওয়া হইবে এবং গানের "ধর্‌তা" কোন্ সুরের কোন্ পর্দ্দায়।

সুপ্রসিদ্ধ সুরশিল্পী বন্ধুবর **শ্রীযুক্ত নৃপেন্দ্রনাথ মজুমদার** "অভিনয়-শিক্ষা" পুস্তকের জন্য **'নাট্যাভিনয়ে যন্ত্র-সঙ্গীতের স্থান'** নামক যে প্রবন্ধ লিখিয়াছেন তাহা এইখানে তুলিয়া দিলাম ঃ—

সমস্ত প্রকৃতি সুরে বাঁধা। দিবারাত্র কোন সময়েই বিশ্বপ্রকৃতির

সুর-ঝঙ্কারের বিরাম নেই। ভোরের আলো ফুটে ওঠার পূর্ব্ব হ'তেই পাখীর কাকলিতে আকাশ ভ'রে ওঠে, সারাদিন সে সুরের ক্লান্তি নেই, দিবার সকল সময়েই সেই সুর আরও নানারূপ সুরের সঙ্গে মিশে শুধু সুর-বৈচিত্র্যের মালা গেঁথে চ'লেছে। রাত্রির অন্ধকারের বুকে ঝিল্লীর অশ্রান্ত মৃদু-গুঞ্জনেরই বা শেষ কোথায়?

মানুষ তা'র মনোভাব প্রকাশ করে শব্দে, আর প্রকৃতি তা'র মনের কথা জানায় সুরে। মানুষ যা' কিছু উপাদান সংগ্রহ ক'রে নিজেকে গ'ড়ে তোলে, তা' প্রকৃতি থেকেই সে পেতে অভ্যস্ত, সেইজন্য প্রকৃতির বুকে সে একটা সংস্কারের বশে ছুটে যেতে চায়। মার্ব্বেল পাথরের চক্ মেলানো বাড়ীর মধ্যেও সে দুটো ফুলের গাছ কিনে রেখে দেয়। এর কারণ অনুসন্ধান ক'রলেই বোঝা যায় যে প্রকৃতিকে সে কোনমতে ছেড়ে যেতে চায় না। সেইজন্য প্রকৃতির মধ্যে যে সুর-ধারা অবিচ্ছিন্ন-ভাবে ব'য়ে চলেছে, সে সুরে অবগাহন ক'রে সে তৃপ্তিলাভের আশা করে। বাইরে হয়তো সে সব সময় তা' প্রকাশ করার আবশ্যকতা উপলব্ধি করে না কিন্তু তার অবচেতনার মধ্যে (Sub-Conscious mind-এ) একটা সুরেরই অভাব থেকে যায়। ঝরণার কলধ্বনি, সাগরের গর্জ্জন, বৃক্ষপত্রের মর্ম্মরধ্বনি সব কিছুর মধ্যে সুরের যে একটা আবেদন আছে সেই আবেদনে মানুষের মন তাই সাড়া না দিয়ে পারে না। মনের সেই চাহিদা সুরের দ্বারা পরিপূর্ণতা লাভ করে।

প্রকৃতির সুরের সঙ্গে যদি মানুষের কণ্ঠের সুর ঠিক মিশতে পারে, যদি পারিপার্শ্বিকতার ধারাকে অক্ষুণ্ণ রেখে কেউ মধুর সুরে গান গায়, তা' হ'লে সে জিনিষ মানুষের অন্তর্নিহিত ভাবকে পর্য্যন্ত আন্দোলিত ক'রে তুলবে। আমরা যখন মিষ্ট কথা বলি তখন মানুষের খুব ভাল লাগে কিন্তু কথা যতই মিষ্টি হ'ক না কেন তার একটা শেষ বা ছেদ

আছে, কিন্তু গানের সুরের কোথাও থামবার অবকাশ নেই, সুর শেষ হ'য়ে যায় কিন্তু তার রেশটা যেন কিছুতেই মিলিয়ে যায় না। মানব অন্তরের অতি সূক্ষ্ম অনুভূতিকে তা' স্পর্শ করে ব'লেই সুরের মূল্য কথার চেয়ে বেশী।

কিন্তু এই সুরের ছন্দ কেটে যায় তখনই, যখন তার মধ্যে কেউ বেসুরো ভাবের আমদানী করে—কণ্ঠের দ্বারাই হ'ক কিম্বা কার্য্যের দ্বারাই হ'ক। পারিপার্শ্বিকতার বিকৃতি বা অসামঞ্জস্য সুরকে ব্যাহত করে। শ্মশানে যে ভাবের গান বা সুর মানুষের মনকে স্পর্শ করে, বাসর-ঘরে সেই গানই একটা কৌতুকের সৃষ্টি ক'রতে পারে। পারি-পার্শ্বিকতা ও সুর যেন নবদম্পতীর গাঁটছড়ার মত অক্ষয়-মিলন-গ্রন্থীতে আবদ্ধ। আমাদের প্রাচীন সুরস্রষ্টারা এই কথাটা খুব ভাল ক'রে বুঝতেন ব'লেই তাঁরা প্রত্যেক সুরের প্রকাশ কোন্ কোন্ সময় হওয়া উচিত তা' নির্দ্দিষ্ট ক'রে দিয়ে গেছেন। তার কারণ তাঁরা বুঝতেন যে কোন সময় মানুষের মন কি সুর চায়। নাটকের মধ্যেও এই সুরের যে কতখানি প্রয়োজনীয়তা আছে এইবার সেই নিয়ে আলোচনা ক'রবো।

আমাদের দেশে আজ পঞ্চাশ বছরের ওপর প্রকাণ্ড রঙ্গালয়ে নিয়মিতভাবে অভিনয় সুরু হ'য়েছে অথচ এই সুরের প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ আবেদন যে দর্শকের মনকে কতখানি স্পর্শ ক'রতে পারে তাই নিয়ে কেউ এখনও পর্য্যন্ত যে বিশেষ মস্তিষ্ক পরিচালনা করেন না কেন তাই ভেবে বিস্মিত হই। নাটকীয় রসকে ঘনীভূত ক'রতে Inideutel muil বা নাট্য-যন্ত্র-সঙ্গীত যে কতখানি সহায়তা করে তা যাঁদের পাশ্চাত্য নাটক দেখবার সুযোগ হ'য়েছে, কিম্বা সুহৃদ্বর শিশিরকুমার ভাদুড়ী প্রযোজিত "সীতা" যাঁরা দেখে এসেছেন তাঁরা বুঝতে পারবেন। যখন শিশিরকুমার "সীতার" রিহার্সেল আরম্ভ ক'রলেন তখন তাঁর অভিনয় ও শিক্ষাদান

নিঁখুত হ'লেও একটা জিনিষের অভাব তখন বোধ কর্চ্ছিলুম। মনে হ'চ্ছিল সব জিনিষটাই সুরে বাঁধা হ'য়েছে বটে কিন্তু কোথায় যেন একটা তার্ ঠিক বাঁধা হয়নি—কি যেন একটা শূন্যতা কোথায় র'য়ে গিয়েছে। তখনই মনে হ'ল যন্ত্র-সঙ্গীতের সাহায্যে সেই অপরিপূর্ণতার অভাব হয়তো দুর হ'তে পারে—হ'লও তাই। অভিনয়ের বিচ্ছিন্ন অংশগুলি যেন বাঁশীর সুরে বাঁধা পড়লো। নাট্যকলা-রসিক মাত্রেই তার প্রশংসা ক'রতে বাধ্য হ'য়েছিলেন। সমস্ত অভিনয়টি মাত্র যন্ত্রসঙ্গীতে একটা পরিপূর্ণতা লাভ ক'রলে। বহু দৃশ্যে তখন যন্ত্র-সঙ্গীতের ব্যবস্থা করা হ'ল। শিশিরকুমারের নিজের অভিনয়ও যেন আরও সজীব হ'য়ে উঠ্‌লো। একটি দৃশ্যের কথা এখানে দৃষ্টান্ত-স্বরূপ উল্লেখ কর্চ্ছি। সীতার বিরহে রামের হৃদয় যখন একটা বিরাট শূন্যতায় ভ'রে উঠেছে, সেই সময় চতুর্দ্দশ বর্ষ পরে বালক লবের সঙ্গে তাঁর প্রথম সাক্ষাৎ। সন্ধ্যার ম্লান আলোকে অযোধ্যার প্রাসাদ তখন ম্লানতর হ'য়ে উঠেছে, দুরে বাঁশীর অস্ফুট করুণ-মূর্চ্ছনায় যেন কার বিরহ-ব্যথা ঝরে প'ড়ছে··· এমনিই এক বিষাদের সময়ে বিনাদোষে নির্ব্বাসিতা মাতার বিচার প্রার্থনা ক'রতে ছুটে এল ভিখারী রাজপুত্র লব তার পিতার কাছে। পিতাকে দেখেই তার অভিমান হ'ল, কোন কথা না শুনে পিতার সকাতর আহ্বান উপেক্ষা ক'রে সে যখন ছুটে চলে গেল তখন অন্ধকার গাঢ়তর হ'য়ে উঠেছে। সে সময় সকলের মূক অভিব্যক্তি যন্ত্র-সঙ্গীতের সাহায্যে যেন মূর্ত্ত হ'য়ে উঠ্‌লো। অযোধ্যার প্রাসাদ-সোপানে মূর্চ্ছিত নিস্পন্দ রামের সকরুণ মনোবেদনা তখন বাঁশীর সুরের ভেতর দিয়ে সুধু সেই প্রাসাদের দ্বারে দ্বারে গিয়ে কেঁদে ওঠেনি প্রত্যেক দর্শকের অন্তর-দ্বারে লুটিয়ে প'ড়ে তাঁদের প্রাণকেও কাঁদিয়ে তুলেছিল। যে বেদনা কথার মধ্য দিয়ে সম্পূর্ণভাবে প্রকাশিত হ'ত না সেই বেদনা

সুরের মধ্য দিয়ে আত্মপ্রকাশ ক'রলে। এইখানেই যন্ত্র-সঙ্গীতের প্রয়োজনীয়তা যে কতখানি তা' নাট্যরসিকেরা বিবেচনা ক'রে দেখবেন। যন্ত্র-সঙ্গীত অভিনয়কে আচ্ছন্ন করে না, সে অভিনয়ের বিকাশের পথে সাহায্য করে।

অভিনয়ের সময় মাঝে মাঝে অতি মৃদু যন্ত্র-সঙ্গীত নাটকের প্রাণকে লীলায়িত ভাবে প্রকাশ ক'রে থাকে, কিন্তু যিনি নাটকের ভাবকে সুরের সাহায্যে ফুটিয়ে তোলবার চেষ্টা করবেন তিনি আগে সেই নাটকের ভাব কি, কি সে প্রকাশ ক'রতে চায় তা সম্পূর্ণ উপলব্ধি ক'রবেন। ধীর, করুণ, হাস্যরসের পার্থক্যের সঙ্গে সঙ্গে সুরের পার্থক্য না হ'তে থাকলে বা সেই ভাবের সুর না হ'লে সব জিনিষটাই ব্যর্থতায় পর্য্যবসিত হবে। যেখানে সেখানে মনোমত যা হোক্ কিছু বাজালেই চলে না। সবাক্ চিত্রে, রঙ্গালয়ে, বেতারে, সর্ব্বত্রই এই এক নিয়ম এবং আর একটি সকলের বড় দরকারী এই—সুরের মধ্যে দরদ দেওয়া—যে সুরে দরদ নেই সে সুর নিষ্প্রাণ ব্যর্থ, অশ্রোতব্য।

অনেকে বাংলা নাটকে বা সবাক্-চিত্রে মাঝে মাঝে পাশ্চাত্য-সুর-সংযোজনা ক'রে কৃতিত্ব প্রদর্শন ক'রতে যান কিন্তু তা' অনেকেরই ভাল লাগে না এটা খুবই স্বাভাবিক, কারণ ও-দেশের সঙ্গীতের সঙ্গে এদেশের সঙ্গীতের যথেষ্ট পার্থক্য আছে। কোন্‌টা ভাল বা খারাপ তার তুলনা অবশ্য করতে চাই না তবে এটা ঠিক মানুষের শ্রবণেন্দ্রিয়ের একটা সংস্কার আছে—সেই সংস্কার বিরোধী কোন সুরকে সে প্রাণের সঙ্গে গ্রহণ ক'রতে পারে না।

তারপর মনে করুন যেখানকার যে জিনিষ সেখানে সেই জিনিষের অসদ্ভাব ঘ'টলে তার রসবিচ্যুতি ঘটার সম্ভাবনা পদে পদে। চৈতন্য-লীলা অভিনয়ে কীর্ত্তনের সুরের পরিবর্ত্তে যদি বিলিতি ব্যাণ্ড্ বাজনা

দেন, তা হ'লে সেটা শুধু রসভঙ্গ করবে না রসনীতিকে নিতান্ত অকরুণের মত বিক্ষুব্ধ ক'রে তুলবে ; গাঁয়ের পথে বাঁশের বাঁশী যতটা প্রাণস্পর্শী হবে পিয়ানোর টুং-টাং-এ তার শতাংশের একাংশও হবে না। পারিপার্শ্বিকতাকে বা যে দেশের যা যে সময়ের যে ভাব হওয়া উচিত তা' বিশেষ বিচার ক'রে যে সঙ্গীতে সুর নির্ব্বাচিত ক'রবেন তিনিই প্রকৃত রসস্রষ্টা হিসাবে নাট্য-কলামোদী মাত্রেরই আশীর্ব্বাদ-ভাজন হবেন।

বাংলাদেশের প্রত্যেক অভিনয়ের প্রযোজককে অভিনয়ে যন্ত্র-সঙ্গীতের যে কতখানি দাবী আছে তা' বিচার ক'রে দেখবার জন্য অনুরোধ জানাচ্ছি। বন্ধুবর শ্রীভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় নাট্যকার ও সৌখিন নট হিসাবে যথেষ্ঠ সার্থকতা লাভ ক'রেছেন এবং অভিনয়কে তিনি সত্যকারের দরদ দিয়ে ভালবাসেন। তাঁর প্রচেষ্টায় এ দিকেও রঙ্গালয় কর্ত্তৃপক্ষের দৃষ্টি আকর্ষিত হবে ব'লে আমি বোধ হয় আশা ক'রতে পারি।

রঙ্গমঞ্চে অভিনেতা অভিনেত্রীর সুচেহারা সর্ব্বাগ্রে প্রয়োজন।

রঙ্গমঞ্চে-রূপ

শুধু রঙ্গমঞ্চে কেন,—বাস্তব-জগতে সুচেহারার কোথায় না আবশ্যক? কথায় বলে—"Appearance is the best recommendation!" চাঁদমুখের সর্ব্বত্র জয়! লোকে আগে চেহারা দেখিবে—তারপর গুণের বিচার করিবে। এখন কথা হইতেছে—রূপে-গুণে সমভাবে সুন্দর ও মনোহর,—এ রকম কি সকল সময় সর্ব্বত্র ঘটিয়া থাকে? তাহা হইলে বিশেষ রকম হিসাব করিয়া দেখিতে হইবে,—কতটা রূপে কতটা গুণ অথবা কতটা গুণে কতটা রূপ নিশ্চয়ই আবশ্যক! আমার মতে,—দশ আনা রূপে—ছ' আনা গুণ বেশ চলিয়া যায়! অথবা বারো আনা রূপে চারি আনা গুণ নিতান্ত মন্দ হয় না! কিন্তু চারি আনা রূপে বারো আনা গুণ কিছুতেই

চলিবে না—বিশেষতঃ স্ত্রী-চরিত্র অভিনয়ে। "গুলিসেবনকারী" বৃষকাষ্ঠকে "ভীম" সাজাইয়া আসরে অবতীর্ণ করাইলে—দর্শকবৃন্দ তাঁহাকে প্রহার করিয়া বিদায় করিবেন। নাসিকাবিহীন বা গজদন্তবিশিষ্ট ব্যক্তিকে "উর্ব্বশী" কিম্বা "চিত্রাঙ্গদা" "দময়ন্তী" সাজাইলে দর্শকবৃন্দ রাগে তৎক্ষণাৎ চক্ষু মুদিয়া চলিয়া যাইবেন। ছ' আনা চেহারা এবং দশ আনা গুণেও লোককে সন্তুষ্ট করিতে পারা যায়। কিন্তু গুণে একেবারে এক আনাও নয়—অথচ চেহারা ষোল আনা,—দর্শকবৃন্দ বড় অধিকক্ষণ বরদাস্ত করিবেন না। রুগ্ন বা ব্যাধিগ্রস্ত হইয়া রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতে অবতীর্ণ না হইলেই ভাল হয়। তবে—Necessity has no law! কার্য্যগতিকে অসম্ভবকে সময় সময় সম্ভব করিয়া লইতে হয়।

নটগুরু গিরিশচন্দ্র বলিয়াছেন—"অভিনেতার অভিনয়োপযোগী আকার স্বভাব-প্রদত্ত। উপন্যাসে নায়ক-বর্ণনায় দেখা যায়,—নায়ক অঙ্গসৌষ্ঠববিশিষ্ট, অনেক সময়েই দীর্ঘাকার, প্রশস্ত ললাট, উজ্জ্বল চক্ষু, দৃঢ়প্রতিজ্ঞা-ব্যঞ্জক, পীন বাহু, বিশাল বক্ষ—ইত্যাদি। উপন্যাস-বর্ণিত নায়কের কণ্ঠস্বর পুরুষোচিত মিষ্ট হইলেই চলে, কিন্তু উপন্যাসের নায়ক রঙ্গমঞ্চে আসিয়া উচ্চকণ্ঠ না হইলে চলিবেই না। উপন্যাসের নায়কেরও বীরকণ্ঠের আবশ্যক,—কিন্তু শুধু বীরকণ্ঠ হওয়া রঙ্গমঞ্চের নায়কের পক্ষে যথেষ্ট নহে। কারণ, নিম্নকণ্ঠে পরামর্শ—দুর শ্রোতৃবর্গকে শুনাইতে হইবে, উচ্চকণ্ঠে সৈন্যকে উৎসাহপ্রদান ব্যতীত নায়িকার সহিত নায়কের মৃদু প্রেম-কথা শুনিতেও দর্শক উপস্থিত থাকেন। রং, পরচুল প্রভৃতির সাহায্য অভিনেতা পান বটে,—কিন্তু "কাঠামোঠা" এক রকম উপযোগী না থাকিলে সুনিপুণ বহুরূপীর শিল্পেও তাঁহার নায়কত্বের অধিকার হইবে না।"

অভিনয়কালে মধ্যে মধ্যে অভিনেতাকে দুই-এক ছত্র স্বগত উক্তি

সুপ্রসিদ্ধ অবৈতনিক অভিনেতা ভাগলপুর-নিবাসী—শ্রীধীরেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়
"সাজাহান" নাটকে সাজাহানের ভূমিকায়।
বেহার অঞ্চলে উচ্চ শ্রেণীর অভিনেতা বলিয়া ইনি প্রসিদ্ধ।

করিতে হয়। এই স্বগত উক্তি আর কিছুই নয়, ঘটনাস্থলে কোন চরিত্রের মনোগত ভাব দর্শকবৃন্দকে বাক্যের দ্বারা বুঝাইয়া দেওয়া। নাট্য-জগতে মুখে না প্রকাশ করিলে প্রাণের কথা অথবা আন্তরিক অভিপ্রায় ত' ব্যক্ত করিবার উপায় নাই। এরূপ স্থলে তুই-চারিজন অভিনেতা রঙ্গমঞ্চে উপস্থিত থাকিলে স্বগত উক্তির সময় অভিনেতা যেন কোনও প্রকারেই অঙ্গ-চালনা না করেন। কারণ, বাস্তব-জগতে লোকের সম্মুখে উপস্থিত থাকিয়া মনে মনে মতলব আঁটিবার সময় অথবা মনোগত ভাবের স্রোতে পড়িয়া যদি হাত-পা-মাথা চালাইতে থাকেন,—তাহা হইলে তাঁহাকে লোকে পাগল বলিয়া তৎক্ষণাৎ সাব্যস্ত করিবে। সুতরাং খুব সাবধানে—স্বগত উক্তি করাই উচিৎ। তবে যে স্থলে অভিনেতাকে রঙ্গমঞ্চে একা বাহির হইয়া স্বগত উক্তি (Soliloquy) করিতে হয়,—সে ক্ষেত্রে হাত-পা-মাথা নাড়িয়া বক্তৃতা করিলে কোনও ক্ষতি নাই! এমন অনেক নাটক আছে—যাহাতে অভিনেতাকে একা প্রায় তুই পৃষ্ঠা এইরূপ স্বগত উক্তি (Soliloquy) করিতে হয়। অনেকে বলেন,—এইরূপ লম্বা বক্তৃতায় দর্শকবৃন্দের ধৈর্য্যচ্যুতি হইবার সম্ভাবনা। কিন্তু ইহা সম্পূর্ণ ভ্রম। বলিতে জানিলে,—ভাল করিয়া আবৃত্তি করিতে পারিলে—বোধ হয় অর্দ্ধ ঘণ্টা দর্শককে মুগ্ধ করিয়া রাখিতে পারা যায়। বক্তৃতায় যিনি দর্শককে মুগ্ধ করিতে না পারেন,—যাঁহার বক্তৃতার সময় দর্শকবৃন্দ অন্য মনে আপনাদিগের মধ্যে গল্প করিতে থাকেন,—অথবা রহস্য-বিদ্রূপ করেন, তিনি আবার অভিনেতা কিসের? তাঁহার রঙ্গমঞ্চে অবতীর্ণ না হওয়াই ভাল। স্বগত উক্তি (Soliloquy acting) করিবার সময় এইটুকু মনে রাখিতে হইবে যে, প্রত্যেক দর্শককেই সম্বোধন করিয়া বক্তব্য বলা হইতেছে। সুদূর গ্যালারী হইতে ফ্রণ্ট্‌ ষ্টল্‌, বক্স্‌ ইত্যাদি

রঙ্গমঞ্চে স্বগত উক্তি

সকল আসনের দর্শকবৃন্দের প্রতি মধ্যে মধ্যে দৃষ্টিপাত করিয়া—তাঁহাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়া বলিতে পারিলে—সহস্র সহস্র দর্শকবৃন্দ নিশ্চয়ই স্থির হইয়া (with dead silence) বক্তৃতা শুনিতে বাধ্য হইবেন। সে সময় যদি দর্শকবৃন্দের মধ্যে কোনও স্থানে দুই-একজন অন্যমনস্ক হইয়া গল্প করিতেছেন কিম্বা আলাপ-পরিচয় করিতেছেন দেখা যায় অভিনেতার কর্ত্তব্য—তৎক্ষণাৎ সেইদিকে স্থির দৃষ্টি রাখিয়া দুই-চারি ছত্র বলিয়া যাওয়া। তাহা হইলে সেদিকের দর্শকবৃন্দ (যাঁহারা কথাবার্ত্তা কহিতেছেন) অমনি স্থির হইয়া অভিনেতার বক্তব্যে কর্ণপাত করিতে বাধ্য হইবেন।

অনেকের ধারণা—"তোৎলার ভূমিকা অভিনয় করিতে হইলে প্রতি কথার আগক্ষর পাঁচ-সাত বার বলিলেই বুঝি "তোৎলার" অভিনয় ঠিক করা হইল। "তুমি কোথা যাচ্ছ?" এই কথাটি কেবল—"তু—তু—তু—তু—তু—মি কো—কো—কো—কো—কো—থা—থা—থা যা—যা—যা—চ্ছ"——এই ভাবেউচ্চারণ করিলেই ঠিক তোৎলা বলিয়া দর্শকের কখনই ভ্রম হইবে না। "তোৎলার" কথা কহিবার বেশ একটু রকম আছে—সেগুলি একজন তোৎলার সহিত কথা কহিলে বেশ বুঝিতে পারা যায়। প্রথমতঃ—"তোৎলা" ব্যক্তি কথা আরম্ভেই জিব ভিতর দিকে উল্টাইয়া—দুই চারিবার চোখ মট্‌কাইয়া—"উকি" তুলিয়া কথা সুরু করেন। তাহার পর, গোটা-দুই কথা কহিয়া—বার-কতক ঢোক্ গিলিয়া—আবার "উকি তুলিয়া" পূর্ব্বোক্ত ভাবে আরও গোটা পাঁচ-সাত কথা এক নিঃশ্বাসে কহিয়া যান। এই ভাবে কথা কহিতে কহিতে মাঝখানে একবার একটা কথা আটক খাইলে,—যেখানে আটক খাইল—সেই পদের অন্তস্থিত

ভূমিকা অভিনয়ে কতকগুলি বিশেষ দোষ

"অকার" কিম্বা "আকারকে" লইয়া বিষম টানাটানি করিতে আরম্ভ করেন। হয়ত' রাগিয়া বলিবেন,—"আমি সেখানে কেন যাব?" তাড়াতাড়ি ঢোক্ গিলিতে গিলিতে "আমি" হইতে "কেন" অবধি বলিয়া শেষে যা—আ—আ—আ—আ—আ—আ—(ব্যস্—এই ভাবে চলিতে চলিতে—হঠাৎ ঠোঁট চাপিয়া)—আ—বো—এইটুকু নাকের ভিতর দিয়া নিঃশ্বাসের সহিত মিশাইয়া বাহির করিয়া দিলেন। তেঁতুল খাইতে খাইতে জিবের শব্দ করিয়া লোকে যেমন ঢোক্ গিলিয়া থাকে—কোন কোন তোৎলা কথা কহিতে কহিতে সেইরূপ ভাবে ঢোক্ গিলিয়া থাকেন; এবং মধ্যে মধ্যে চক্ষু দুইটী মুদিত করা "তোৎলামোর" একটা প্রধান লক্ষণ।

কেহ কেহ মনে করেন, অভিনয়কালে রঙ্গমঞ্চে খুব হাত-পা ছুঁড়িয়া—টলিতে থাকিলে বেশ "মাতালের" ভূমিকা অভিনয় করা হয়। ইহা ঠিক নয়। প্রকৃত "মাতালের" অত লম্ফ-ঝম্প করিবার শক্তিই থাকিতে পারে না; ওরূপভাবে যাহারা লম্ফ-ঝম্ফ করে—তাহাদের "পেঁচি-মাতাল" বলে—এবং সে কেবল "বদ্‌মায়েসি" মাত্র। "মাতালের" পা-দুটী একস্থানে স্থিরভাবে না থাকিলেও—ঈষৎ টলিবে; মাথাও সামান্য রকম ঘাড়ের উপর নড়িতে থাকিবে,—কথা একটু জড়ানোভাবে হইবে। রঙ্গমঞ্চে "বক্তৃতাকারী" মাতাল এই পর্য্যন্ত হইলেই ভাল হয় না? যেস্থলে "মাতালকে" অজ্ঞান অচৈতন্য হইয়া পড়িতে হইবে—সেক্ষেত্রে খানিকক্ষণ লাফালাফি করিলে মন্দ হয় না। বিষ-বৃক্ষে নগেন্দ্রনাথ "কুন্দনন্দিনীর" প্রণয়ে আত্মহারা হইয়া সুরাপান করিয়া "মাতাল" হইয়া বলিতেছেন,—'সব দোষ তোমার! সূর্য্যমুখী আমার এই সংসার-উদ্যানে একা তুমি ফুটেই ত' চাদ্দিক আলোকিত ক'রে রেখেছিলে,—তবে কেন আবার তার পাশে ঐ শুভ্র কুন্দ-কুসুমের

গাছটী পুঁতেছিলে? তাই তার রূপে ত' আমায় পাগল ক'রে দিয়েছে! আমি সূর্য্যমুখীকেও ছাড়তে পার্ব্বো না; কুন্দনন্দিনীকেও ত্যাগ ক'র্ত্তে পার্ব্বো না! একাধারে কি দু'জনকে রাখা যায় না? বাপ্‌রে! প্রভাময়ী উত্তপ্তা সূর্য্যমুখী—তার পাশে সতীন?"—"মাতালের" মুখ হইতে এমন কথা বলাইতে হইলে কি নগেন্দ্র দত্তকে "নেলো মাতালের" মত হইয়া বলা যুক্তিসঙ্গত? মোটকথা ভাল অভিনেতা হইতে হইলে মানব-চরিত্রের বিশেষ জ্ঞান এবং observation থাকা প্রয়োজন। তাহা না হইলে উচ্চ শ্রেণীর অভিনেতা হওয়া দুরূহ।

কোন কোন "বিদ্যাবাগীশ" অভিনেতা—বক্তৃতা করিবার সময় হ্রস্ব-দীর্ঘ উচ্চারণে একটু বিশেষত্ব দেখাইয়া পাণ্ডিত্য প্রকাশ করিয়া থাকেন। তাঁহারা অভিনয়ের দ্বারা চিত্তাকর্ষণ যত করিতে পারুন আর নাই পারুন, এইরূপ দু'-একটী বিষয়ে "ওস্তাদী" দেখাইয়া লোকের গাত্রে অগ্নি-বর্ষণ করিয়া থাকেন। এ সম্বন্ধে নটগুরু গিরিশচন্দ্রের অভিমত উদ্ধৃত করিয়া দিলাম;—"মহামহোপাধ্যায় পণ্ডিতগণকেও হ্রস্ব-দীর্ঘ উচ্চারণে কথা কহিতে প্রায় দেখা যায় না। বরঞ্চ কোন আঘাত লাগিলে বৈপরীত্যই দেখা যায়। "দীনহীন"-শব্দটী তখন দীর্ঘ করিয়া উচ্চারিত হয় না, "দিন-হিন" এইরূপ হ্রস্বই উচ্চারিত হইয়া থাকে। অভিনয় স্বভাবের ছবি,—এইরূপ দীর্ঘ উচ্চারণে অভিনয় বিসদৃশ হইবে। কবিতায়—'নাচিছে কদম্বমূলে বাজায়ে মুরলী রে—রাধিকারমণ'—ইত্যাদি-রূপ হ্রস্ব-দীর্ঘ উচ্চারণে কেমন সুন্দর হইবে তাহা পাঠক একবার পড়িয়া দেখুন। * * * * বাঙ্গালা নাটকে অবশ্য কচিৎ কোনও ভূমিকায় স্থলবিশেষে স্বরের হ্রস্ব-দীর্ঘ উচ্চারণের চেষ্টা করা যাইতে পারে;—কিন্তু তাই বলিয়া বর্ণে বর্ণে হ্রস্ব-দীর্ঘ লক্ষ্য করিলে চলে না।"

সাধারণ রঙ্গমঞ্চ ভাড়া লইয়া অভিনয়

কলিকাতা সহরে শতকরা আশীটী অবৈতনিক সম্প্রদায় আজকাল সাধারণ রঙ্গমঞ্চ ভাড়া লইয়া অভিনয় করিয়া থাকেন। ইহাতে অভিনয়ের সকল দিকেই সুবিধা এবং খরচ খুবই কম হইয়া থাকে। শুধু তাহাই নয়,—ইহাতে সম্প্রদায়কে অনেক রকম ঝঞ্ঝাট পোহাইতে হয় না। ষ্টেজ্ বাঁধা,—দর্শকবৃন্দের বসিবার আসন—ইত্যাদি সকল রকম সুব্যবস্থা সাধারণ রঙ্গমঞ্চে আছে। কেবল দলবল লইয়া—যথাসময়ে রঙ্গমঞ্চে উপস্থিত হওয়া এবং অভিনয় করা—এই দুইটী কার্য্যে মনোনিবেশ করিলেই অভিনয় সুশৃঙ্খলে সম্পন্ন হইল। সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতে হইলে রীতিমত টিকিটের ব্যবস্থা করিয়া—প্রবেশ-দ্বারে "কড়া পাহারা" রাখিয়া তবে দর্শকবৃন্দ জমায়েৎ করা কর্ত্তব্য। অবৈতনিক সম্প্রদায়ের কার্য্যাধ্যক্ষ এ সম্বন্ধে যদি বিশেষরকম তদ্বির না করিতে পারেন এবং অভিনয়-রাত্রে সভ্যগণ তাঁহার কথা যদি আইনের মত না মানিয়া চলেন,—তাহা হইলে সে সম্প্রদায়ের সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতে না যাওয়াই উচিৎ। একটা বিপুল জনতা (Unmanageable) করিয়া, কতকগুলি অর্ব্বাচীন বালক এবং অসভ্য লোককে দর্শকবৃন্দরূপে Auditorium-এ প্রবেশ করাইয়া,—মারামারি—বিকট চীৎকার—হট্টগোলের মধ্যে অভিনয় করিয়া কি সুখ হইবে? প্রায়ই দেখিতে পাওয়া যায়,—যে রঙ্গালয় ভাড়া লইয়া অভিনয় করা হইবে—দর্শকগণের আসনের সংখ্যা সে রঙ্গালয়ে যতগুলি আছে,—অবৈতনিক সম্প্রদায়ের সভ্যগণ তাহার অপেক্ষা দ্বিগুণ টিকিট ছাড়িয়া দর্শকবৃন্দ জুটাইলেন। শুধু তাহাতে যে ভয়ানক গোলমাল হইল—তাহা নয়; নিমন্ত্রিত দর্শকবৃন্দ স্থানাভাবে বিশেষ রুষ্ট হইয়া নিমন্ত্রণকারীকে কটূক্তি করিতে

লাগিলেন,—এবং ঐ অসম্ভব রকম জনতা দেখিয়া “ভাল এবং বুঝদার” অথবা বিজ্ঞ প্রবীণ গণ্যমান্য দর্শকবৃন্দের দল বিদায় গ্রহণ করিলেন। দ্বিতলে “বক্সে” হয় ত’ এক শত ভদ্রলোকের বসিবার স্থান,—সে স্থলে নিমন্ত্রিত হইলেন একশত পঁচাশী জন। ইহাতে বিপদ এই,—হয় ত’ বক্স শুদ্ধ ভাঙ্গিয়া পড়িয়া পাঁচ-সাতশত লোকের ভবলীলা সাঙ্গ হইতে পারে। আর তাহা ছাড়া—অভিনয়-রাত্রে সম্প্রদায়ের শুভাকাঙ্ক্ষী বিস্তর লোক আসিয়া উপস্থিত হন। তাঁহারা ভুলেও কখন একদিন সমিতি-গৃহে প্রবেশ করেন নাই,—তাঁহাদের সভ্যশ্রেণীভুক্ত হইবার কথা প্রস্তাব করিলেই হয় ত’ মারিয়াই বসেন; অভিনয়-রাত্রে নিমন্ত্রিত না হইলেও,—তাঁহারা বুকে চাদর এবং হাতে ছড়ি লইয়া দলের মধ্যে খুব হোম্‌রাই-চোম্‌রাই হইয়া ঘুরিয়া বেড়াইতে থাকেন। কখন সাজ-ঘরে গিয়া মুরব্বিয়ানা করিতেছেন, কখনও বা ফ্রণ্ট্‌ষ্টলে কিংবা অর্‌চেষ্ট্রায় গিয়া দর্শকবৃন্দকে দেখাইতেছেন—“আমি এই দলেরই একজন কেষ্টো-বিষ্টু”;—তাহার পর, অভিনয়ের সময় বক্সে উঠিয়া নিমন্ত্রিত ভদ্রলোকের ঘাড়ের উপর ঝুঁকিয়া অভিনয় দেখিয়া চুপি চুপি সম্প্রদায়ের কুৎসা করিতেছেন। তাহার পর গাড়ী গাড়ী মেয়ের দঙ্গল—ছেলে-পুলে সঙ্গে লইয়া স্ত্রীলোকের বসিবার স্থানে এমন ভয়ঙ্কর ভিড় করিলেন যে, তাঁহাদের সে গোলমাল নিবারণ করে—এমন ক্ষমতা কাহার আছে? ইহাতে অভিনয় কিরূপে সুশৃঙ্খলে হইবে—তাহা বলুন? সম্প্রদায়ের কর্ত্তব্য—ঠিক যতগুলি বসিবার আসন আছে—তাহা অপেক্ষা অন্ততঃ মোটের উপর দুই শত টিকিট কম করিয়া নিমন্ত্রণ করা। কারণ, সে রাত্রে রঙ্গস্থলে নানা কারণে দুই-এক শত লোক বেশী হইয়া পড়িবে। টিকিট ছাড়িবার সময় সকল লোকের নাম ঠিক মনে পড়ে না। সমস্ত টিকিট ছাড়া হইলে পর,—এক-একজন করিয়া এমন

বিস্তর ভদ্রলোক বাহির হইয়া পড়েন,—যাঁহাদের নিমন্ত্রণ না করিলে কোনমতেই চলে না। তাহার পর—সম্প্রদায়ের সভ্যগণ কে কত টিকিট পাইবেন—এ বিষয় খুব বিবেচনা করা আবশ্যক। দুই শত সভ্য যদি আপন আপন আবশ্যক মত টিকিট চাহিয়া আবদার করেন—তাহা হইলে "গড়ের মাঠ" ঘেরিয়া অভিনয় করিলেও লোকের স্থান সঙ্কুলান হইতে পারে না।

অতএব সম্প্রদায়ে এরূপ একটা নিয়ম থাকা উচিৎ, যাহাতে সভ্যগণ টিকিট লইবার সময় কোনরূপে মনঃক্ষুণ্ণ না হন এবং টিকিট পাইয়া সন্তুষ্ট হইতে পারেন। ইহার এক উপায় আছে। সম্প্রদায়ের যে সভ্য যেরূপ চাঁদা (Subscription and Donation) দিয়াছেন—সেইরূপ হিসাবে তাঁহাকে টিকিট দেওয়া কর্ত্তব্য। মনে করুন—কোন সভ্য মাসে এক টাকা হারে চাঁদা দিয়াছেন এবং অভিনয় উপলক্ষে দশ টাকা (Donation) দিয়াছেন ;—তাঁহার যে টিকিট প্রাপ্য,—একজন মাসিক আট আনা চাঁদা এবং (Donation) দুই টাকা মাত্র দিয়া কি সেই সংখ্যার টিকিট পাইতে পারেন ? আগে টিকিটের সংখ্যা ঠিক করিয়া—তাহার পর দেখিতে হইবে—মোট কত টাকা চাঁদা উঠিয়াছে। সেই হিসাবে—সকল শ্রেণীর টিকিট ভাগ করিয়া বিতরণ করিলে—আর কোন রকম গোলমাল হইবে না—এবং তাহাতে সম্প্রদায়ের "চাঁদা" তুলিবার সুবিধা হইয়া থাকে। আর স্ত্রীলোক-নিমন্ত্রণ ব্যাপারটা যত "কড়াক্কড়" হয়—ততই মঙ্গল। আমার মতে, সভ্যগণের মধ্যে এইরূপ নিয়ম থাকা কর্ত্তব্য যে, সভ্যগণ ব্যতীত বাহিরের কোনও পরিচিত পরমবন্ধুরও বাটীর স্ত্রীলোককে নিমন্ত্রণ না করা হয়। সভ্যগণের ভিতর যিনি আপনার বাড়ীর স্ত্রীলোকদের অভিনয় দেখাইতে অভিলাষ করেন,—তিনি প্রত্যেক স্ত্রীলোক বা দুগ্ধপোষ্য শিশুর—

স্ত্রীলোকের আসনে প্রবেশের মূল্য হিসাবে অন্ততঃ চারি আনা দিয়া একখানি ফিয়েল টিকিট লইবেন। এমন অনেকস্থলে হইয়া থাকে,—ভদ্রতা বা চক্ষুলজ্জার খাতিরে পড়িয়া সে রাত্রে রঙ্গালয়ে প্রবেশ-দ্বারে টিকিটবিহীন লোককে প্রবেশ করিতে দেওয়া হয়। সেই কারণে, সম্প্রদায়ের সভ্যগণের প্রধান কর্ত্তব্য—অভিনয়-রাত্রে প্রবেশ-দ্বারে উপস্থিত না থাকা। যাঁহারা অভিনয় করিবেন—তাঁহাদের উচিৎ—একেবারে সাজ-ঘর হইতে অভিনয়কালে বাহিরে না আসা। এমন অনেক সভ্য আছেন—যাঁহারা অভিনয় করেন না—অথবা অভিনয়-সংক্রান্ত কোনও ব্যাপারে লিপ্ত নহেন,—অথচ "চাঁদা" দিয়া থাকেন—এবং "পাল-পার্ব্বণে" সমিতির কোনও উৎসবে যোগদান করেন। ইঁহাদের জন্য দর্শকবৃন্দের স্থানে—(Auditorium-এ) সভ্যের স্থান নির্দ্দেশ করিয়া—একটা নির্দ্দিষ্ট আসন রাখা কর্ত্তব্য।

অভিনয়-রাত্রে সম্প্রদায়ের আর একটা কড়া নিয়ম থাকা উচিৎ, যেন কোনও সভ্যের কোনও আত্মীয়-বন্ধু অভিনয়ের সময় সাজ-ঘরে প্রবেশ করিতে না পান। প্রত্যেক সভ্যের যদি এক-একটী বন্ধু এই অছিলায় সাজ-ঘরে প্রবেশ করিয়া দেখা-সাক্ষাৎ অথবা আপ্যায়িত করিতে যান—তাহা হইলে অভিনয়ে যে ভয়ানক ক্ষতি হয়—তাহা বলিয়া বুঝাইতে পারা যায় না। যাঁহার ইচ্ছা হইবে—তিনি বন্ধুর সহিত অভিনয়ান্তে দেখা-সাক্ষাৎ করিতে পারেন; অথবা অভিনয়ের পরদিন সমিতি গৃহে আসিয়া অভিনয়-সম্বন্ধে মতামত প্রকাশ করিলে সকল দিকেই নিরাপদ হয়। এই কারণে রঙ্গমঞ্চের প্রবেশ-দ্বারে একজন অপরিচিত "কড়া পাহারা" রাখিলে সকল দিকেই মঙ্গল হয়। সম্প্রদায়ের কর্ত্তব্য—দলস্থ দুই চারিজন ব্যক্তিকে (যাঁহাদের অভিনয়-সংক্রান্ত কোনও কার্য্য নাই এমন সভ্যগণকে) অভিনয়-রাত্রে নিমন্ত্রিত ভদ্রলোকগণকে খাতির-যত্ন

গ্রন্থকার প্রণীত সুপ্রসিদ্ধ এফ, ডি, ইউনিয়নের সামাজিক পঞ্চাঙ্ক নাটক "সৎসঙ্গের" অভিনয়ে কনকের ভূমিকায়—শ্রীযুত ক্ষেত্রনাথ রায়

"ক্ষেত্র" বাবু একজন প্রতিভাশালী অবৈতনিক অভিনেতা। ইনি একজন ষড়রসাভিনয়-নিপুণ (versatile) অভিনেতা। উপস্থিত ইনি

করিবার জন্য নিয়োজিত করা। বাহিরে কোনও গোলমাল হইলে— ইঁহারাই সে সমস্ত বিষয়ে তদারক করিবেন। বাহিরে দর্শকবৃন্দ যদি অভিনেতৃগণের এমন কোনও দোষ (Defect) দেখিতে পান—যাহা অভিনেতৃগণকে সেই সময় বলিয়া দিলে তৎক্ষণাৎ তাহার প্রতিকার হইতে পারে,—এই সকল "তদারককারী" সভ্যগণ সে সংবাদ সাজ-ঘরে বহন করিয়া লইয়া—তাহার সংশোধনের চেষ্টা করিবেন। আর একটা কথা,—অবৈতনিক সম্প্রদায় এইটুকু বিশেষ করিয়া লক্ষ্য করিবেন, যেন "ভদ্র" দর্শকবৃন্দ অভিনয়-রাত্রে সমবেত হন। ভদ্রবংশে জন্মগ্রহণ করিলেই সকলে ভদ্রতা জানে না; ভদ্রবেশধারী এমন অসংখ্য প্রাণী জগতে আছেন,—যাঁহারা নীচতায় হাড়ী-মুচিকে পর্য্যন্ত হার মানাইয়া দেন। ভদ্র-দর্শকবৃন্দ অভিনয়ে সমবেত করা সম্প্রদায়ের সম্পূর্ণ আয়ত্তের মধ্যে। কারণ, টিকিট বিক্রয় করিয়া Public-এর জন্য অভিনয় করিতে হইলে—ভদ্র-অভদ্র সকল ব্যক্তিই প্রবেশ করিতে পারে। কিন্তু যখন পয়সা খরচ করিয়া লোককে নিমন্ত্রণ করিয়া আনিয়া অভিনয় দেখাইতে হয়,—তখন সভ্যগণ যদি নিজেরা একটু যত্নবান হন—তাহা হইলে ভদ্র-দর্শকবৃন্দ লাভ করা ত' কঠিন ব্যাপার নয়। যে সভ্য যখন টিকিট লইয়া নিমন্ত্রণ করিবেন—তখন তিনি একটু বিবেচনা করিয়া টিকিট ছাড়িলে ত' কোনও গোলমাল হয় না। বক্সে বসিবার উপযুক্ত লোককে বক্সের টিকিট দিয়া সম্মানিত করাই উচিৎ নয় কি? ষ্টল্ বা অরচেষ্ট্রায় কতকগুলি "চ্যাংড়া"—অর্ব্বাচীন বালককে বসাইলে— অভিনয় করিয়া কখনও সুখ হয়? এক শ্রেণীর অর্ব্বাচীন বালক আছে— যাঁহাদের প্রধান কার্য্য—কোনও অবৈতনিক সম্প্রদায়ের অভিনয়কালে (কোনও রকমে টিকিট সংগ্রহ করিয়া) রঙ্গালয়ে উপস্থিত হইয়া গোলমাল করা। দলস্থ যে সকল সভ্য—নিমন্ত্রিত দর্শকবৃন্দকে অভ্যর্থনা

করিবার জন্য নিযুক্ত হইবেন—তাঁহারা ঐ সকল অর্ব্বাচীন ইতর প্রাণীদের প্রতি বিশেষ রকম দৃষ্টি রাখিবেন। প্রথমে খুব ভদ্রতার সহিত মিষ্ট কথায়—শিষ্টতাসহকারে তাঁহাদের বুঝাইয়া—মিনতি করিয়া—যাহাতে গোলমাল না করে—অভিনয়ে কোনরূপ বিঘ্ন উৎপাদন না করে—সেই বিষয়ে চেষ্টা করিবেন। যখন দেখিবেন—ভদ্রতায় কোনও ফলোদয় হইতেছে না, তখন 'শঠে শাঠ্যং সমাচরেৎ'। যেমন করিয়া হউক্—এইরূপ বিঘ্নকারী ঘৃণ্য জীবকে শিক্ষা দিয়া নিরস্ত করাইতে হইবে।

"In such cases the Union or Club must take the law in their own hands to preserve peace and order in the auditorium for the time being."

অভিনয়-রাত্রে অভিনয় আরম্ভের অন্ততঃ তিন ঘণ্টা পূর্ব্বে রঙ্গালয়ে অভিনেতৃগণের উপস্থিত হওয়া কর্ত্তব্য। রঙ্গালয়ে উপস্থিত হইয়া

অভিনয়-রাত্রি

অভিনেতৃগণের বাহিরে "মুরুব্বিয়ানা" করিয়া বেড়াইবার কোনও আবশ্যকতা নাই; একেবারে সাজ-ঘরে প্রবেশ করিয়া (আবশ্যকমত) দাড়ি-গোঁপ কামাইয়া—সাবান দিয়া মুখ হাত ধুইয়া পেইন্টিং-কার্য্যে তৎপর হওয়া আবশ্যক। সে সময় যদি কোনও দর্শক-বন্ধু বাহির হইতে ডাকাইয়া পাঠান—তাহা হইলে কিছুতেই তাঁহার সহিত স্বয়ং দেখা-সাক্ষাৎ না করিয়া ম্যানেজার বা কোনও কর্ত্তৃপক্ষীয় ব্যক্তির দ্বারা সংবাদ গ্রহণ করিবেন এবং আপন বক্তব্য বলিয়া পাঠাইবেন। তাহার পর,—যাঁহার যে দৃশ্যে—যে অঙ্কে আবির্ভাব আছে,—তিনি সেই বুঝিয়া পোষাক পরিধান করিয়া প্রস্তুত হইবেন। যে অঙ্কে যাঁহাকে অভিনয় করিতে হইবে—তিনি সেই অঙ্ক আরম্ভের পূর্ব্বে—অন্ততঃ কন্সার্ট্ বাজনা শেষ হইবার পূর্ব্বেই নিজের "সাজ-গোছ" সমাধা করিয়া উইংসের ধারে গিয়া নিজের "ভূমিকার"

কুচক্রী ব্রাহ্মণ বেশে উদীয়মান অভিনেতা
শ্রীপ্রফুল্লকুমার দাস (হাজুবাবু)

প্রথিতযশা নাট্য-প্রযোজক—শ্রীযুত সতু সেন

শিক্ষা করিতে চাহেন না। সেই জন্যই বাংলাদেশের থিয়েটারের এত অধঃপতন। এখনও দুই একজন অভিনেতা যাঁহারা আছেন,—তাঁহাদের অবর্ত্তমানে—থিয়েটার আর ভদ্রলোকে দেখিবেন না। সহরবাসী ভদ্রলোকের থিয়েটার দেখার প্রবৃত্তি বহুদিন গিয়াছে। নিতান্ত বাধ্য-বাধকতায় না পড়িলে বড় কেহ স্বেচ্ছায় থিয়েটার দেখিতে যাইতে চাহেন না। অথচ—বায়স্কোপে কি ভিড়! পার্শী থিয়েটারে বাঙ্গালীর কিরূপ অসম্ভব জনতা!

এই প্রবন্ধলেখক **শ্রীযুক্ত সম্ভু সেন**। নাট্যোৎসাহী সুধী-জনের নিকট বোধ করি এঁর পরিচয় আর নূতন করিয়া দিতে হইবে না। বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চে প্রযোজনায় ইনি অসাধারণ শক্তির পরিচয় দিয়াছেন। সুদীর্ঘ সাত বৎসর ইনি সুদূর আমেরিকায় ছিলেন এবং সেইখানে রঙ্গমঞ্চের সহিত খুব ঘনিষ্টভাবে সংশ্লিষ্ট থাকিয়া রঙ্গালয় সম্পর্কীয় অনেক বিষয়ই শিক্ষা করিয়া আসিয়াছেন। তাঁহার এই পুস্তকের জন্য লিখিত প্রবন্ধটি নিয়ে প্রকাশিত হইল।

"অভিনয়কে যদি বিধি-সম্মত শাস্ত্র হিসেবে ধরা হয়, তা হ'লে আমার মনে হয় যে, সে-শাস্ত্রের স্বরূপ কি, তা কারুরই জানা নেই। আমার নিজের দিক থেকে নিঃশঙ্কচিত্তে আমি বল্‌তে পারি যে আমি তা জানি না; কারণ এ শাস্ত্রের সূত্র এখনও রচিত হয় নি।

অভিনয় ছাড়া অন্য একটা কলাশাস্ত্রের কথা ধরা যাক্। ধরুন সঙ্গীত। সঙ্গীত শিখ্‌তে গেলেই কতকগুলি প্রাথমিক ধরা-বাঁধা নিয়মের সঙ্গে প্রথমে পরিচিত হতে হয় এবং এই নিয়মগুলির একটা স্পষ্ট আইনে-বাঁধা রূপ আছে। সেইগুলো হলো সঙ্গীতের সূত্র। কিন্তু অভিনয়-কলা

সম্বন্ধে সে কথা মোটেই খাটে না। অভিনয়-কলার সূত্র কি? যদি কোন সূত্র থাকে, কি আইনে তারা গ্রথিত? মনে হয়, এ প্রশ্নের বৈজ্ঞানিক উত্তর পৃথিবী আজও দিতে পারে নি।

দু'-একটী বিভিন্ন কলাশাস্ত্রের তুলনা করে দেখা যাক্। পট, তুলি আর রঙের ভাঁড় রয়েছে, চিত্রকর তাই নিয়ে রেখায় বা রঙে ছবি আঁকতে বসলেন। এখানে দু'টী জিনিষ লক্ষ্য করবার আছে—একটী হচ্ছে চিত্রকর স্বয়ং আর একটী হচ্ছে তাঁর উপাদান। বেহালা আর 'ছড়' রয়েছে, বাদ্যকর এসে সেই 'ছড়' নিয়ে হাতের নির্দ্দিষ্ট গতির বা ভঙ্গিমার কায়দায় তাতে সুর তুল্‌লেন—সেই হলো তাঁর সঙ্গীত। এখানেও সেই দু'টী জিনিস বর্ত্তমান—স্রষ্টা আর তাঁর উপাদান। কিন্তু অভিনেতার সেই রকম উপাদান কি? এক্ষেত্রে তিনিই স্রষ্টা, আবার তিনিই উপাদান। এই বিশ্লেষণটী আর একটু তলিয়ে দেখলে দেখা যাবে যে, চিত্রকরের রূপসৃষ্টি প্রথমাবস্থায় আত্ম-নিরপেক্ষ। একদিকে স্রষ্টা অপরদিকে স্রষ্টা থেকে স্বতন্ত্রভাবে অবস্থিত তাহার সৃষ্টি-পদ্ধতি। কিন্তু অভিনেতা কখনই এই সৃষ্টি-পদ্ধতি থেকে নিজেকে স্বতন্ত্র করে রাখবার অবকাশ পায় না। এই জন্যেই অভিনয়-বিজ্ঞানের কোনও সূত্র নির্দ্দিষ্ট করা সহজ-সাধ্য ব্যাপার নয়। এখানে স্রষ্টা ও তাঁর উপাদান মুক্তাফলের লাবণ্যের মত এক ও অবিচ্ছেদ্য হয়ে গিয়েছে।

চিত্রকরের সম্মুখে থাকে, তুলি, তাঁর পট, তাঁর রঙের ভাঁড়—বাদ্যকরের সামনে থাকে তাঁর যন্ত্র—অভিনেতার সামনে সৃষ্টির উপকরণ হিসেবে থাকে কি? তিনি নিজে রক্ত-মাংসের মানুষ—এবং তাঁর শাস্ত্র বলে যে তাঁকে আর একটী মানুষ গড়তে হবে। আত্মা, দেহ আর মন বা মস্তিষ্ক নিয়েই মানুষের গড়ন। আমাদের জীবনে এমন

কোনও কাজ আমরা করি না—যেখানে এই তিনটী জিনিষের একত্র কার্য্যফল না থাকে।

কিন্তু সমস্যা হলো এই যে, আত্মা, দেহ আর মন যদি উপকরণ হলো, তবে স্রষ্টা কে? জানি না স্রষ্টা কে—শুধু এইটুকু বল্‌তে পারি এই তিনটী উপকরণের বাইরে নিশ্চয়ই আর কোনও শক্তি আছে—নানা দেশে, নানা শাস্ত্রে তার নানা নাম—আমি তাদের নাম দিলাম Spirit অর্থাৎ পরমাত্মা এবং Will অর্থাৎ ইচ্ছাশক্তি। আত্মা, দেহ আর মনকে নিয়ন্ত্রিত করে এই Spirit এবং Will.

এই Spirit এবং Will-এর বিভিন্ন এবং বিশেষ বিশেষ প্রকাশ আছে। যে Will বা ইচ্ছাশক্তি ব্যালজাককে ক্রমান্বয় তিনদিন চারদিন ধরে একাসনে বসিয়ে লেখাতো, যে ইচ্ছাশক্তির গোপন-নির্দ্দেশ সমুদ্রে সময় সময় নাবিককে একসঙ্গে চব্বিশ ঘণ্টা যন্ত্র ধরে থাকতে বাধ্য করায়—তাকে আমরা বলি Professional will, Will-এর একটা বিশিষ্ট প্রকাশ—যার প্রেরণায় মানুষ তার কর্ম্মজীবন গড়ে তুল্‌তে পারে। মনে হয় এই Willই হলো স্রষ্টা।

অবশ্য এতো সহজে Will বা Spirit-এর স্বরূপ বোঝান সম্ভব নয় এবং কথায় বল্লেও তার উপলব্ধি আরও দুরূহ। কাকে আমরা বল্‌বো Spirit?

সমগ্র মানব-সভ্যতার ইতিহাস পর্য্যালোচনা করলে আমরা দেখতে পাই যে, সে হলো আসলে কতকগুলি অমূল্য মুহূর্ত্তের ইতিহাস। সমগ্র জীবন চলে যায়—মানুষ রেখে যায় শুধু একটী কাজ বা একটী কথা। যে ব্যক্তি বলেছিলেন "England expects every man to do his duty"—তাঁর সমগ্র জীবন লেগেছিল সেই কথাটাকে সত্য করে তুল্‌তে। অনেকে বলেন এই সব মুহূর্ত্তগুলো হলো inspiration-

এর অর্থাৎ অন্তর্নিহিত প্রতিভার আকস্মিক স্ফুরণের সৃষ্টি। আমি জানি যে কলাশাস্ত্র নিয়ে যাকে জীবন অতিবাহিত করতে হবে—ঈশ্বর বা প্রকৃতি, যারই দেওয়া হ'ক্, এই মুহূর্তের চকিত-দীপ্তিটুকু না বিকশিত হ'য়ে উঠ্‌লে, তার জীবন ব্যর্থই যায়। সে যাই হ'ক্, এখানে সে সম্বন্ধে আলোচনা করতে চাই না শুধু এইটুকু বল্‌তে চাই যে কৈশোরের প্রান্তর থেকে যৌবনের সিংহ-দ্বারে যাঁরা এসে দাঁড়ান তাঁরা, spirit-এর এই বিশেষ প্রকাশ অর্থাৎ inspirationকে যে ভাবে দেখেন ও যে মূল্য দেন তাহা আশঙ্কাজনক। কঠোর কর্ম্ম-সাধনা, খাঁটী উপকরণের বিধি-বদ্ধ আয়োজন এবং দুঃসহ বেদনার মধ্য দিয়েই এই সব চরম মুহূর্ত্ত আসে। এবং সেই কঠোর কর্ম্ম-সাধনা, সেই আয়োজন, সেই বেদনা সহিবার মনোবৃত্তি হলো সৃষ্টি ও স্রষ্টার জনক। যে অমোঘ প্রাকৃতিক নিয়মে বীজকে কঠিন পৃথিবী থেকে রস আহরণ করে অঙ্কুরিত হতে হয়, সেই একই অপরিবর্ত্তনীয় নিয়মে কঠোর কর্ম্ম-সাধনার মধ্য থেকে এই সব অমূল্য মুহূর্ত্ত অঙ্কুরিত হ'য়ে ওঠে। অভিনয়-কলা এবং অন্যান্য সমস্ত কলা-সম্বন্ধে এই সত্য। সুন্দর উপকরণ থাকা সত্ত্বেও, অভিনেতা যদি আলস্যে দিন অতিবাহিত করেন, তাহ'লে মনে হয় তিনি কখনই সফল হবেন না। প্রকৃতি তাঁকে যেটুকু ঐশ্বর্য্য দিয়েছে, তখন শুধু তিনি পণ্য হিসেবে সেইটুকু বিক্রী করেন এবং সহসা জীবনের মধ্য-পথে এমন দিন আসে যখন পণ্য-হীন দোকানের মত সেই অভিনেতার জীবন নিরর্থক হ'য়ে ওঠে।

অভিনেতা কিংবা যে-কোনও রূপ-স্রষ্টার পক্ষে প্রথম প্রয়োজন হলো—একাগ্রতা, যাকে ইংরেজীতে বলে concentration. নির্জ্জন বনের মধ্যে ধর কোনও লোক চল্‌ছে—সে সেই বন থেকে বেরুবার পথ খুঁজছে। সে জানে না তার পায়ের তলায় মাটীতে, গহ্বর

আছে, না কঙ্কর আছে। সেই সময় সর্ব্বপ্রথম সে কি করে? দেহ, মন, আত্মা সমস্ত তখন আপনা থেকে একাগ্র হ'য়ে ওঠে। জীবনের প্রত্যেক ক্ষেত্রে, অভিনয়-শিক্ষার ক্ষেত্রে তো বটেই, সেইজন্য প্রথম প্রয়োজন হলো দেহ, মন, আত্মার সেই একাগ্রতা। জীবনে সেই জয়মাল্য পায়, যে একাগ্রতাকে আয়ত্ত করতে শিখেছে। এবং আমরা একসময়ে মাত্র একটী বিষয়ে একাগ্র হ'তে পারি। আমরা যদি একসঙ্গে দুই বা তিন বিষয়ে একাগ্র হ'তে যাই, তা হ'লে সব কাজ শুধু যন্ত্র-চালিত বোধ হবে।

এই একাগ্রতা সাধনার বস্তু এবং এই শক্তিকে আত্মবশে আনতে হবে। অনেক সময় যখন আমরা দায়ে পড়ি, তখন বিনা চেষ্টাতেই আমাদের দেহ, মন, আত্মা একাগ্র হয়ে ওঠে। যে জিনিস আমাদের দেখতে বা শুনতে ভাল লাগে তাতে আমরা স্বভাবতই একাগ্র হই কিন্তু আমি অভিনেতার পক্ষে যে একাগ্রতার প্রয়োজনীয়তার কথা বল্‌ছি তা স্বতন্ত্র। মাংস-পেশী নিয়ন্ত্রণের ক্ষমতার মত অভিনেতাকে যখনই যে বিষয়ে একাগ্র হতে বলা হবে, তখন স্বভাবত নয়, স্বচেষ্টায় তখনই তাঁকে একাগ্র হতে হবে। হ্যাম্‌লেটের স্বগতোক্তির সময় একাগ্র হওয়া যত সোজা, অতি অপ্রয়োজনীয় সামান্য ব্যাপারে একাগ্র হওয়া তত সোজা নয়। কিন্তু অভিনেতার পক্ষে সর্ব্বক্ষেত্রে প্রয়োজন হ'লেই সমান একাগ্র হতে হবে।

নাট্যকার নির্দ্দেশ ক'রে দিলেন যে, শীতের রাত্রি, নিশীথ কাল, অমুক ঘটনা ঘট্‌ছে। অভিনেতার দেহ-মন-আত্মাকে তখনই তাই বিশ্বাস করতে হবে—শীতের রাত্রি, নিশীথ কাল! অভিনেতা যদি বিশ্বাস না করতে পারেন, দর্শক কিছুতেই বিশ্বাস করতে পারবে না। যদি এই আত্ম-প্রত্যয় ব্যতীত কোনও অভিনেতা দর্শকদের কাছ থেকে করতালি

আদায় করতে পারেন, তাহ'লেও তিনি রসবেত্তাদের অনুমোদন কখনই পেতে পারেন না। যে জিনিষে তোমার কোনও প্রয়োজন নেই, যে জিনিষ তোমার ভাল লাগে না, প্রয়োজন হ'লেই তৎক্ষণাৎ তাতেও মনঃসন্নিবেশ করতে হবে। অন্য কলাবিদেরা মনঃসন্নিবেশের জন্য অপেক্ষা করতে পারেন, কিন্তু রঙ্গমঞ্চে অভিনেতা তা পারেন না।

মোটামুটী ভাবে অভিনেতার পক্ষে তিন রকমের একাগ্রতা প্রয়োজন,—

(১) Concentration of the body—দেহের একাগ্রতা। ইচ্ছা করলেই দেহের যে-কোনও অংশকে অভিপ্সীত ভাবে চালনা করবার শক্তি এবং যে-কোনও অংশকে যখন বিশেষ প্রাধান্য দেবার প্রয়োজন, তখন সেই অংশতে সমগ্র দেহকে একাগ্র করা। এর একটা ভাল উদাহরণ আছে। জাপানী যুযুৎসু খেলোয়াড়রা তাঁদের আঙুলে, হাতের তালুতে প্রয়োজন হ'লে দেহের সমস্ত শক্তি সংহত করতে পারেন। অভিনেতাকে সর্ব্বদাই মনে রাখতে হবে যে রঙ্গমঞ্চে তিনি যে সৃষ্টি করছেন, তার প্রধান উপকরণ যাতে সুন্দর ও প্রাণবন্ত হয়, সেদিকে অভিনেতার সবিশেষ দৃষ্টি থাকা কর্ত্তব্য। এবং তার জন্যে দৈহিক একাগ্রতার সাধনা প্রয়োজন। আমরা প্রতিদিন হাতের পাঁচটী আঙুল সমান-ব্যবহার করি না, কিন্তু রঙ্গমঞ্চে অনেক সময় আঙুলের বিশেষ ভঙ্গীর প্রয়োজন হয়। প্রতিদিনের জীবনে আমরা শুধু আমাদের হাত আর পা ব্যবহার করি; বুক, কোমর, পিঠ, কাঁধ, এ-সবের বিশেষ কোনও ব্যবহার করি না। অথচ অভিনয়ের সময় দেহের এই সমস্ত অঙ্গেরও বিশেষ প্রয়োজন আছে, যা সত্যভাবে ফুটিয়ে তুলতে হ'লে, সমগ্র দেহের একাগ্রতার বিশেষ প্রয়োজন।

(২) Concentration of the mind—মনের অবস্থা। অভিনয়ে

বিদ্যা ঠিক মুখস্থ করা হাত-পা-তোলা বা নড়া-বসা নয়। যন্ত্র নির্দ্দিষ্ট নিয়মে চলে—প্রতিদিন তার গতির একটা নির্দ্দিষ্ট একঘেয়ে রূপ আছে। কিন্তু অভিনয়-কলার গতি-বিজ্ঞানে নিত্য-নব ভঙ্গীর স্থান আছে। এই নিত্য-নব-প্রেরণাকে কাজে লাগাবার জন্যে অভিনেতার মনকে সর্ব্বদা সচেতন বা একাগ্র রাখতে হবে। এবং সেই জন্যে যেমন প্রয়োজন মনের একাগ্রতা, তেমনি প্রয়োজন মস্তিষ্কের স্থৈর্য্য। মনের একাগ্রতা এবং মস্তিষ্কের স্থৈর্য্য থাকলে, আপনা থেকেই গতি-ভঙ্গিমা বা প্রকাশ-ভঙ্গিমার সাবলীলত্ব ফুটে ওঠে। এক অভিনেতার সঙ্গে এক রকম ভঙ্গিমায় অভিনয় করেছ; আর এক অভিনেতার সঙ্গে সেই ভূমিকায় যখন নামলে তখন সে ভঙ্গিমা হয়ত বদলে যেতে পারে। কিন্তু যার মনের একাগ্রতা আছে, সে সেই পরিবর্ত্তনকে স্বাভাবিক হিসেবে গ্রহণ করে, তাকে অন্য রূপ দেবার কৌশল আয়ত্ত করতে পারে।

(৩) Concentration of feelings—অনুভূতির একাগ্রতা। মনে কর তোমার সামনে একটা উনুন রয়েছে। তোমার ধারণা হলো যে উনুনটা ঠাণ্ডা, হাত দিতেই দেখলে যে ভয়ানক গরম। তখন তোমার যে আকস্মিক অনুভূতি হলো, রঙ্গমঞ্চে সর্ব্বদাই সেই অনুভূতির আকস্মিকতার জন্যে মনকে প্রস্তুত রাখতে হবে। অনুভূতির ক্ষেত্রে যে-কোনও আকস্মিকতার জন্যে অভিনেতার মনকে সর্ব্বদাই সজাগ রাখতে হবে। এবং তাকেই বলে অনুভূতির একাগ্রতা। মাংসপেশী নিয়ন্ত্রণের মত, মনঃসন্নিবেশের সাধনার মত, এও সাধনার ব্যাপার। কাল্পনিক আকস্মিক ঘটনা ভেবে, অবসর সময়ে নিজের অনুভূতিকে ধীরে ধীরে সেই আকস্মিকতার সাড়া দেবার জন্য সক্ষম করে তুলতে হয়।

একই ক্রিয়া কিন্তু কত বিভিন্ন অনুভূতি জাগায়। ধর, রাত্রিতে একলা তুমি ঘরে বসে আছো, অন্ধকারে—শুনছো, ইঁদুরের চলাফেরার

শব্দ। তারপর ভাব তুমি কোনও বড় রঙ্গমঞ্চের প্রেক্ষাগৃহে বসে আছ—শুনছো, তোমার দেশের সর্ব্বশ্রেষ্ঠ গায়ক গান গাইছে। রাত্রে সহসা ঘুম ভেঙ্গে গেলো—শুনলে, পাশের বাড়ীতে একটী নারী কাঁদছে! একই কাজ, একই নিয়মে তোমার শ্রবণেন্দ্রিয় কাজ করছে, কিন্তু এই তিনটী শোনা কি পৃথক!

এই পার্থক্য বোধের প্রত্যক্ষ অনুভূতি যে অভিনেতার চেতনায় যত গভীর ও বিভিন্ন ভাবে থাকবে, অভিনেতা হিসাবে, স্রষ্টা হিসাবে ততখানি তিনি সাফল্য অর্জ্জন করবেন।"

বঙ্গরঙ্গমঞ্চে নবযুগের অন্যতম প্রবর্ত্তক—স্বনামধন্য অভিনেতা,—রঙ্গালয় ও চিত্র-জগতের প্রথিতযশা প্রযোজক সুহৃদ্বর শ্রীযুক্ত **নরেশচন্দ্র মিত্র, বি-এল্,**—আমার এই "অভিনয়-শিক্ষা"র জন্য প্রবন্ধ লিখিয়া দিয়া আমাকে চির-কৃতজ্ঞতা-পাশে আবদ্ধ করিয়াছেন :—

রঙ্গমঞ্চে রূপ-সজ্জার (make-up-এর) আবশ্যকতা :—

অভিনেতা রঙ্গমঞ্চে অবতীর্ণ হইলে, তিনি চতুষ্পার্শ্বস্থ আলোক-মণ্ডলীর প্রাখর্য্যের দ্বারা যে আবেষ্টিত হন, এ কথা দর্শকবৃন্দ বুঝিতে পারেন না। মঞ্চ যদি উত্তমরূপে আলোকিত হয়, তাহা হইলে অভিনেতার সম্মুখে Spot-light কিম্বা High Candle-power Reflector হইতে নির্গত আলোর patch আসিয়া পড়ে, হয়ত বা কখনও অডিটরিয়মের পিছন হইতে নিক্ষিপ্ত প্রখর calcium-এর আলো

তাহার ঔজ্জ্বল্য বৰ্দ্ধিত হয়। Proscenium-arch-এর প্রত্যেক ধারে spot-light-এর শ্রেণী থাকে, Wings-এর মধ্যে flood-light থাকে এবং মঞ্চ-বহির্ব্বাসের মধ্যস্থিত ছোট ছোট spot-light গুলি তাঁহাদের চক্ষে ধাঁধা লাগাইয়া দেয়। কখন কখন foot-light-এর শ্রেণী দর্শকবৃন্দ এবং অভিনেতার মধ্যে আলোর প্রাচীর সৃষ্টি করে। এই যে মঞ্চের উপর আলোকশ্রেণীর ব্যবস্থা,—ইহার উপকারিতা কি? ইহার উপকারিতা হইতেছে, প্রথমতঃ,—অভিনেতার মুখমণ্ডলীর স্বাভাবিক রং ও ছায়াকে নষ্ট করিয়া তৎস্থানে অস্বাভাবিক রং, ছায়া প্রভৃতির সৃষ্টি করা। রং এবং স্বাভাবিক ছায়াকে তাড়াইতে হইবেই এবং তাহার আকৃতিকে এইরূপভাবে দাঁড় করাইতে হইবে যাহাতে রঙ্গালয়ের প্রত্যেক অংশ হইতে অভিনেতাকে সুন্দররূপে দেখা যায়। এইস্থলে বলা কর্ত্তব্য যে এইগুলি সম্পূর্ণরূপে (Make-up) রূপ-সজ্জার উপর নির্ভর করে।

(Paint) রং করিবার পূর্ব্বে দেখিতে হইবে নাটকোল্লিখিত ব্যক্তির বয়স কত, তাহার জীবন-যাত্রার প্রণালী কিরূপ এবং তিনি কোন্ জাতীয়। এই বুঝিয়া paint এইরূপ ভাবে করিতে হইবে যাহাতে স্বাভাবিক রংএর ঔজ্জ্বল্য বৃদ্ধি পায় (hightens the natural colour)। ইহার পর মুখমণ্ডলের উপর স্বাভাবিক যে সমস্ত ছায়া (shadows) পড়ে—সে সমস্ত ছায়া আলোর সংস্পর্শে দূরীভূত হয়, সুতরাং রূপ-সজ্জার সময়—সেই সকল (shadows) ছায়ার স্থানগুলি নির্দ্দেশ করিয়া paint করিতে হইবে। উদাহরণ-স্বরূপ মনে করুন, foot-light কিংবা Baby-spot হইতে আলো অভিনেতার ভ্রূর নীচে আসিয়া পড়ায় তাহার চোখের ঔজ্জ্বল্য হ্রাস পাইতেছে এবং কপাল ও নাকের উপর (shadows) ছায়া পড়িতেছে; আবার ঐ আলোগুলি চিবুকের তলায় পড়াতে মনে হইতেছে যেন চিবুক ও নাক এক হইয়া

গিয়াছে। আমাদের দৈনন্দিন জীবনে যে ভাবে এই সকল ছায়াগুলি প্রত্যক্ষ করি, ঠিক সেই ভাবেই অভিনয়ের সময় সেইগুলি উৎপন্ন করিতে হইবে। ধরুন যদি Foot-light না জ্বলে এবং Wings-এর পার্শ্বের আলোক অপেক্ষা উপরিস্থিত আলোকমণ্ডলীর (Top-lighting-এর) প্রাথর্য্য বেশী থাকে, তাহা হইলে প্রশস্ত কপালের যে স্থানটী চুলের দিকে উঠিয়াছে, সেই স্থানটী বেশী উজ্জ্বল হয় এবং তাহার ফলে চক্ষুর কোটর (socket) যেন কালো গর্ত্তের মত (hollow) দেখায়, গালের হাড়গুলি অস্বরূপ আকৃতিতে পরিণত হয় এবং (tilted nose) বাঁকা নাকের অগ্রভাগে যদি আলোক পড়ে, তাহা হইলে তাহার গঠন অদ্ভুত এবং হাস্যজনক দেখায়। এই ক্ষেত্রে "গর্ত্তগুলি" আলোকিত হওয়া চাই এবং যে সকল আলোতে তাহার আকৃতি বদলাইয়া বিকৃত হইয়া যায়, সেইগুলি যেন কোনরূপে মঞ্চের উপর প্রাধান্য লাভ করিতে না পারে, তাহা লক্ষ্য করা উচিত।

এইবার আকৃতি গঠনের বিষয় বলা যাক্। খুব জোর আলোক এবং তৎসহ (shadows) ছায়ার দ্বারা চিবুকের অংশ ইচ্ছামত সুগঠিত, সুন্দর, মুখমণ্ডলী বেশ চওড়া, চোয়াল চৌকা ও নাক এবং চোখ বড় দেখানো যায়। শুধু যথাযথভাবে paint করিলে কার্য্যের শেষ হইল না। কারণ painting-এর উপরেও মঞ্চস্থিত আলোকমণ্ডলীর রং ও প্রাখর্য্যের প্রাধান্য থাকে এবং সময়ে সময়ে এমনভাবে সেই সব আলোকগুলির নানারূপ বদলের প্রয়োজন হয়,—যদ্দ্বারা অভিনেতার আকৃতি নাটকলিখিত সেই চরিত্রের অনুরূপ প্রকাশিত হয়।

রঙ্গমঞ্চে আধুনিক আলোক-প্রণালীর যে ব্যবস্থা আছে তাহাতে Make-up একেবারে (imperative) অলঙ্ঘনীয় অর্থাৎ না করিলে

চলিবেনা। আজ পর্য্যন্ত কোন প্রযোজক কৃত্রিম আলোর দ্বারা অভিনেতৃবর্গের গালের গোলাপী রং ফোটাইতে সক্ষম হন নাই। নর্ত্তকী বা গায়িকা বালিকাদিগের (Ballet girls) দলের সকলেই Make-up করিতে যত্নবতী হয়। পৃথিবীর সর্ব্বশ্রেষ্ঠা সুন্দরীকে যদি আলোক-বেষ্টিত মঞ্চের উপর দাঁড় করান হয় এবং তিনি যদি Make-up-বিহীনা অর্থাৎ রূপ-সজ্জা-হীনা হন, তাহা হইলে শুধু যে তাঁহার রং বিশ্রী দেখাইবে তাহা নয়, তৎসহ তাঁহার চক্ষু (would shrink) "সঙ্কুচিত" দেখাইবে এবং উজ্জ্বলতা-বিহীন বোধ হইবে ; ফলে, তাঁহাকে বয়স্থা বা বৃদ্ধা দেখাইবে। এমন কি, একটা কালো ধূসর-বর্ণের ছায়া তাঁহার মুখের চারিদিকে লাগিয়া থাকিবে। আবার অন্যদিকে কেবলমাত্র আলো এবং painting-এর গুণে একজন শ্রীহীনা বালিকার মুখের যাহা কিছু খুঁৎ সমস্তই বিলুপ্ত হইয়া যায় এবং তাহার আকৃতি-ভঙ্গিমা এমন মনোহর হয়, যাহাতে দর্শকবৃন্দের কাছে সে একটি অপরূপ সুন্দরী এবং মনোমোহিনী হইয়া দাঁড়ায়। এমন কি, সময়ে সময়ে সেই নাট্য-সম্প্রদায়েরই সম্পর্কীয় ব্যক্তিগণের মুখে শুনিতে পাওয়া যায় যে, "অমুককে মঞ্চের উপর এমন সুন্দরী দেখাইতেছে যে উহাকে কখনও পূর্ব্বে দেখিয়াছি বলিয়া বোধ হয়না।"

একটি জিনিষ এখানে লক্ষ্য করা কর্ত্তব্য যে Make-up যখন খুব বেশী রকমের করা আবশ্যক বলিয়া মনে হইবে তখন যেন উহা কেবল মাত্র আলোর effectকেই প্রতিরোধ করিবার জন্যই প্রযুক্ত হয়। সঙ্গে সঙ্গে paintও যথাসম্ভব কাজে লাগাইবে যাহাতে সৌন্দর্য্য স্বাভাবিকরূপে বর্দ্ধিত হয়। কোন বিশিষ্ট চরিত্র এবং Comedy অভিনয়ে Make-up করিবার সময় অনুক্ষণ মনে রাখা কর্ত্তব্য যে রূপ-সজ্জার প্রয়োজনীয়তা রঙ্গমঞ্চেও নিজের

সৌন্দর্য্য বৃদ্ধির জন্য,—তাহাকে বিকৃত করিয়া দর্শকবৃন্দের নিকটে হাস্যাস্পদ হইবার এবং দুর্নাম অর্জ্জন করিবার জন্য নহে।

রঙ্গমঞ্চে আলোক-সম্পাত। প্রত্যেক (Dressing-Room) সাজঘরে,—রঙ্গমঞ্চে অভিনয়ের সময় যেরূপ আলোক-প্রণালীর ব্যবস্থা থাকে,—ঠিক সেইরূপভাবেই যেন আলোর একটি সাধারণ ব্যবস্থা থাকে। অভিনেতা আপন আপন রূপ-সজ্জা (Make-up) যেন উজ্জ্বল সাদা আলোতেই করেন,—কারণ, পরিচ্ছদের রং যেমন রঙীণ আলোকে অপ্রস্ফুটিত হয়, সেইরূপ Make-upও রঙীণ আলোতে খারাপ হইয়া যায়। খুব ঘন amber (পিঙ্গল-বর্ণের) আলোক, হরিৎ-সবুজ (Jade green) রংকে নীল-ধূসর রংএ পরিণত করে এবং শেষোক্ত রংটী ক্রমে (deep slate) ঘন শ্লেটের (ফিকে কালো) রংএ পরিবর্ত্তিত হয়। কিন্তু সাদা আলোয় রূপ-সজ্জা করিলেও, রঙীন আলোক-সম্পাতে সমস্ত make-up নষ্ট হইয়া যায়,—যদি না অভিনেতা পূর্ব্ব হইতেই paint-এর উপর রঙীন আলোর প্রভাব-সম্বন্ধে অভিজ্ঞ হন। অভিনেতাকে তরুণ-বয়স্ক চরিত্র বা অন্য কোন নাটকীয় চরিত্র অভিনয়ের জন্য প্রথমেই ফিকে (Light) রং বাছিয়া লইতে হইবে। ইহা অলঙ্ঘনীয় অর্থাৎ করিতেই হইবে,—নচেৎ গালের উপর লাল রংটী ফুটাইয়া তোলা খুব শক্ত হইবে। যে সকল অভিনেত্রীকে Grease paint (চর্ব্বি-মিশ্রিত রং) না করিবার দরুণ "কারুবা" অর্থাৎ পিঙ্গল (amber) রংএর দ্বারা আলোকিত মঞ্চের উপর অত্যন্ত ধূসরবর্ণ এবং সাদা দেখায়, তাঁহারা সে ক্ষেত্রে শুষ্ক রূপ-সজ্জায় (dry make-up-এ) যেন প্রবৃত্ত হন।

খুব বেশী জোরালো আলোতে অনেক সময় অনেক খুঁৎ বাহির হইয়া পড়ে। এইরূপ ক্ষেত্রে ভাল Make-up-এর যাহা কিছু,

কৌশল, তাহা প্রথমকার রং (Foundation) এবং লাল রংএর (Rouge) পরিমাণ-মত একত্রে সংমিশ্রণ ও চক্ষুর চারিধারে সুকৌশলে paint করা,—এই দুইটীর মধ্যেই নিবদ্ধ আছে। যখন কোন অভিনেতাকে অভিনয়ের সময় উজ্জ্বল আলোকমণ্ডলীর দ্বারা উদ্ভাসিত দৃশ্য হইতে হঠাৎ চাঁদের আলোয় আলোকিত কৃত্রিম দৃশ্যে আসিতে হইবে, তখন তিনি সুযোগমত মুখস্থিত paint দর্শকবৃন্দের অগোচরে ঝাড়িয়া ফেলিবেন,—যেহেতু লাল রং নীল আলোকের (Blue light-এর) মধ্যে কিঞ্চিৎ অদ্ভুত রকম দেখায়। বিকৃত এবং নিরর্থক আলোক-সম্পাতের মধ্যে অভিনেতার মুখমণ্ডল বিকৃতভাবই ধারণ করে। সুতরাং আলোক-সম্পাতের অর্থ এবং ফলাফল সম্বন্ধে যাঁহাদের বিশেষ রকম অভিজ্ঞতা নাই, তাঁহারা কখনো যেন এ কার্য্যে হস্তক্ষেপ না করেন। যদি মুখস্থিত ছায়াগুলি স্বাভাবিকভাবে না ফোটে, তাহা হইলে পূর্ব্বনির্দ্দেশমত যথাযথ paint ব্যবহার করিয়া ঐ বিশ্রী ছায়াগুলিকে অপসারিত করিয়া দিতে হইবে। উপরিস্থিত প্রখর আলোকমণ্ডলী, horizontal অথবা foot-light-এর তুলনায় এই সকল ক্ষেত্রে কোন কাজে লাগেনা ;—উপরন্তু অভিনেতার দৃষ্টি এবং মুখের ভাব-ভঙ্গিমা, তাহাতে অত্যন্ত বিশ্রী দেখায়। কোটর-প্রবিষ্ট চক্ষু এবং প্রলম্বিত চোয়ালবিশিষ্ট অভিনেতা বা অভিনেত্রীকে আলোকিত মঞ্চে অত্যন্ত কদাকার দেখায়, কিন্তু উপরকার আলোক-প্রণালীর ব্যবস্থার (Top-light-এর) দ্বারা তাহাকে যে আবার খুব সুন্দর দেখানো যায়, ইহাও প্রমাণিত হইয়াছে।

সূর্য্যের আলো জানালার ফাঁক দিয়া আসিয়া যেখানে পায় সেইখানেই নিজের আধিপত্য বিস্তার করে এবং বাকি জায়গার মধ্যে থাকে—তাহার (Reflection) প্রতিফলন ও (shadow) ছায়া।

াদের আলো, বাতির আলো, আগুনের আলো (fire-light), ইহারা সকলেই (diffuse) ব্যাপকতা লাভ করে। Experiment-এর (পরীক্ষার) দ্বারা ইহার অর্থ বুঝিতেই হইবে। যেখানে সুফল-প্রদ, অর্থযুক্ত এবং চিত্তাকর্ষক রঙীণ আলোক-সম্পাতের ব্যবস্থা অভিজ্ঞ ব্যক্তির দ্বারা সুসম্পন্ন না হয়, সে সব স্থলে অভিনয়কালে রঙ্গমঞ্চে দৃশ্যান্তর্গত প্রপঞ্চের (illusion-এর) ফল এবং অভিনেতার ভাবের অভিব্যক্তি, সমস্তই একেবারে নষ্ট হইয়া যায় এবং শুধু অভিনয়ের দ্বারা দর্শকদিগের মনোরঞ্জন করা সে ক্ষেত্রে সাধ্যাতীত হইয়া পড়ে।

রূপ-সজ্জার (make-up-এর) আবশ্যকীয় দ্রব্য। রংএর বাক্সতে পাঁচটী রংএর কাঠি (paint-sticks), যথা—নীল, লাল, হল্‌দে, কালো, এবং সাদা রংএর থাকিলেই হঠাৎ আবশ্যকমত সকল রকমের রূপ-সজ্জা করিতে পারা যায়।

১ম। Grease paint (রঙীণ চর্ব্বি)। অনেকে বলেন যে কোনো রকম চর্ম্মরোগ (যথা ব্রণ, ফুস্‌কুড়ি, দাদ, একজিমা ইত্যাদি) থাকিলে, ইহাতে শরীরের পক্ষে ক্ষতিকর হয়। সত্য বটে, চর্ম্মরোগ থাকিলে এরূপ অনিষ্ট হইবার সম্ভাবনা; কিন্তু সেটা paint-এর দরুণ নয়, paint করিবার পূর্ব্বে এবং পরে তোয়ালে বা কাপড়ের (ন্যাকড়া বা ঝাড়নের) দ্বারা সেই সকল স্থান জোরে ঘষা বা মোছার দরুন ক্ষতস্থান বিষিয়ে ওঠে (becomes inflamed) জ্বর হয়,—অনেক রকম অসুখেরও সৃষ্টি করে।

২য়। Theatre-এ ব্যবহৃত Cold cream (স্নিগ্ধকর দুধের সর)। রূপ-সজ্জার (make-up-এর) রং (paint) তুলিবার জন্য ইহার আবশ্যক হয়।

৩য়। Paint Rags—রূপ-সজ্জার জন্য নরম কাপড় (soft linen)

(যার সুতো খুব শক্ত নয়, বেশ কোমল) এই রকম কানি বা ছেঁড়া পরিষ্কার ন্যাক্‌ড়ার আবশ্যক।

৪র্থ। Lining Sticks—রেখা টানিবার জন্য নানা রংএর রঙীণ কাঠি।

৫ম। Rouge (রুজ্‌) লাল রং। Stick of Carmine (গাঢ় লাল রং), যাঁদের কালো বর্ণ তাঁদের পক্ষে খুব উপযোগী।

৬ষ্ঠ। Face Powder—মুখে লাগাইবার পাউডার।

৭ম। Puffs, Brushes—পাফ্‌, নরম ব্রুশ্‌। মেষের লোমের তৈরি পশ্‌মী পাফ্‌—পাঁচ ইঞ্চি ব্যাস্‌ (Diameter) হইলেই ভাল হয়।

৮ম। বাতিদান এবং একটা বৈদ্যুতিক স্পিরিটের উনান (Electric heating stove), দিয়াশিলাই।

৯ম। রং গালাইবার জন্য tin-এর পাত্র (Tin Pan)।

১০ম। কালো এবং কটা বর্ণের কস্‌মেটিক্‌।

১১শ। কম্‌লা নেবু বা নারাঙ্গী বর্ণের stick (কাঠি)।

১২শ। তারের চুলের কাঁটা, (মেয়েদের জন্য)।

১৩শ। ক্রেপ্‌ চুল (Crepe hair), কাঁচি, alcohol, স্পিরিট্‌-গম্‌, কালো মোম, Nose putty (পুডিং বিশেষ), দন্তমাজন।

১৪শ। তরল সাদা রং এবং স্পঞ্জ্‌ (Sponge)।

১৫শ। টিনের রূপ-সজ্জা-বাক্স।

১৬শ। আয়না লাগানো সুট্‌কেস্‌, হাত-আয়না, চিরুণী।

সুপ্রসিদ্ধ কবি ঔপন্যাসিক এবং প্রবন্ধকার শ্রীযুক্ত হেমেন্দ্রকুমার রায় আমার অনুরোধে এই পুস্তকের জন্য 'নৃত্যকলা' সম্বন্ধে যে প্রবন্ধটি লিখিয়াছেন নিম্নে তাহা প্রকাশিত হইল। বলা বাহুল্য বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চে নূতন ধরণের নৃত্য পরিকল্পনা ইহারই পরিশ্রম, যত্ন এবং অধ্যাবসায়ের ফল।

(১)

শাস্ত্রমতে, ইন্দ্রের অনুরোধে পিতামহ ব্রহ্মা চতুর্ব্বেদের সার থেকে নাট্য-বেদ রচনা করেন এবং ভরত-মুনিকে তা উপহার দেন। মুনিরা নাট্য-বেদের নাম রাখেন "পঞ্চম-বেদ"।

পঞ্চম-বেদ নানা ভাগে বিভক্ত,—'নর্ত্তন' তার অন্যতম বিভাগ।

'নর্ত্তন' আবার তিন রকম,—নাট্য, নৃত্য ও নৃত্ত।

'নাট্য' কাকে বলে, ব্যাখ্যা অনাবশ্যক।

'বিলাসে'র সঙ্গে অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের ভাবাভিরাম গতি ('দশরূপে'র সূত্র অনুসারে যার মাত্রা নির্দ্দিষ্ট) 'নৃত্য' নামে কথিত।

'বিলাস' হচ্ছে মন-মাতানো কথা, সরস কটাক্ষ ও ভ্রূ-ভঙ্গির লীলা—নারীদের যা নিজস্ব!

'নৃত্ত' হচ্ছে কেবলমাত্র হস্ত-পদের গতি—তার সঙ্গে কোন বিশেষভাব বা বর্ণনার সম্পর্ক নেই।

'নৃত্যে'র দুই বিভাগ :—'মার্গ' ও 'দেশী'।

ব্রহ্মা ও অন্যান্য দেবতার ইচ্ছানুসারে ভরতাদি মুনি মহাদেবের সামনে যা দেখিয়েছিলেন, তারই নাম 'মার্গ'। 'মার্গ' হচ্ছে নৃত্য-বাদ্যের বিজ্ঞান।

পরে রাজা-রাজড়া ও জন-সাধারণের আনন্দের জন্যে যার চলন হয়, তাই 'দেশী' নামে বিখ্যাত।

'নৃত্যে'র বর্ণনা আবার দু'-রকম—'তাণ্ডব' ও 'লাস্ত'।

পুরুষের নাচের নাম 'তাণ্ডব' এবং নারীদের নাচ নাম পেয়েছে 'লাস্য'।

মতান্তরে, নয়ন-মনোমোহন নাচ 'লাস্য' ও গভীর উত্তেজনা-মূলক নৃত্য 'তাণ্ডব' আখ্যালাভের যোগ্য।

'তাণ্ডব' ও 'লাস্যে'রও দু'-দু'রকম ভাগ করা হয়েছে, এখানে তা বিস্তৃতরূপে বল্‌বার দরকার নেই।

উপরন্তু 'নৃত্যে'র আরো তিনটি ধরণ আছে—'বিষম', 'বিকট' ও 'লঘু'।

'বিষম' নৃত্যের একটি লক্ষণ,—শূন্যে দড়ির উপরে পাদচারণ। অর্থাৎ বিষম নৃত্যে অনেকটা 'জিমনাষ্টিকে'র প্রভাব থাকে—বর্ত্তমানে য়ুরোপীয় নৃত্যে হামেসাই যা নজরে পড়ে।

'বিকট' নৃত্যে নর্ত্তক হাত-পা অঙ্গ-প্রত্যঙ্গকে বিকৃতভাবে ব্যবহার করে—একেলে বিলাতী নাচে এরও নমুনা আছে ঢের। হাস্যরসে এই উপযোগিতা অধিক।

'লঘু' নৃত্যের নর্ত্তক পায়ের গোড়ালি তুলে এবং পায়ের পাতা আঙুল সুবিস্তৃত ও ধীরে সঞ্চালিত ক'রে রঙ্গমঞ্চে ঘোরা-ফেরা করেন।

নাচের সঙ্গে যারা গান-বাজনার সঙ্গত করে, তাদের নাম 'বৃন্দ'।

যে-দলে চার জন মূল গায়েন, আট জন সহ-গায়ক, আট জন অন্যান্য শ্রেণীর গায়ক, চার জন করতাল প্রভৃতির বাদক, চার জন মৃদঙ্গ-বাদক ও চার জন বংশী-বাদক থাকে, সে-দল 'উত্তম বৃন্দ' নামে কথিত। এর অর্দ্ধ সংখ্যক লোক নিয়ে গঠিত দলের নাম 'মধ্যম বৃন্দ' এবং তারও অর্দ্ধেক লোক নিয়ে গঠিত দলের নাম 'লঘুবৃন্দ'।

প্রস্তাবনায় নাচের আগে যে সুরের সঙ্গত হয়, তার নাম 'অনিবদ্ধ' ও 'নিবদ্ধ'। প্রথমটিতে খালি সুর ও দ্বিতীয়টিতে সুরের সঙ্গে থাকে কথা।

রঙ্গালয়ের যবনিকা ঢাকা অংশের মধ্যভাগে সিদ্ধিদাতা গণেশের নাম নিয়ে প্রধান গায়ক সর্ব্ব প্রথমে 'আলাপ' সুরু করবে। তার পরে প্রধান নট চমৎকার সাজ-পোষাকে রঙ্গমঞ্চের সাম্‌নে এসে, রঙ্গালয়ের মাঝখানে দর্শকদের মধ্যে পুষ্পাঞ্জলি প্রদান করবে। প্রধান নটের দেহ হবে সরল, কিন্তু ভঙ্গি হবে বিনয়নত।

তারপরে প্রাথমিক নৃত্য—যার নাম 'মুখচালী'। তারপর অন্যান্য নাচ।

নৃত্য-শাস্ত্রে হাত-পায়ের নানান্ রকম ভঙ্গির বর্ণনা ও তার আলাদা আলাদা নামও আছে। বিশেষজ্ঞ ছাড়া অন্য কারুর সে-সব বর্ণনা ভালো লাগবেনা ব'লে এখানে উদ্ধৃত করলুম না।

'দেশী' ও 'মার্গ' নৃত্যে যাঁর সমান দক্ষতা, তাঁর নাম 'নায়ক'। সঙ্গীত ও অন্যান্য ললিত-কলার সঙ্গে তাঁর ঘনিষ্ঠ পরিচয় থাকা চাই এবং তাঁর চরিত্র হবে নিষ্কলঙ্ক।

'নায়ক' আসন গ্রহণ করলে পর অন্যান্য নটেরা রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করবে।

নৃত্যে নারীর প্রাধান্যই সর্ব্বত্র। প্রাচীন ভারতের বিশেষজ্ঞরা বলেন, নৃত্যে যুবতী গণিকারই যোগ্যতা বেশী।

নর্ত্তকরা তিন-শ্রেণীতে বিভক্ত। (১) প্রথম যৌবন—বালক-বালিকারা যে-বয়সে পরস্পরের সঙ্গ চায় ও পরস্পরের সঙ্গে কথাবার্ত্তা কইতে ভালোবাসে এবং যখন তাদের গণ্ড ও উরু পুরন্ত হয়ে ...ত থাকে। (২) দ্বিতীয় যৌবন—যুবক-যুবতীর দেহ যখন পূর্ণ-পরিণতি লাভ করে। (৩) তৃতীয় যৌবন—দেহ-শ্রী যখন চরমে ওঠে।

অলস, অপরিষ্কার, মধ্যবয়সী বা অবোধ শিশু নৃত্যের উপযোগী নয়।

যার দেহ অতি-দীর্ঘ বা খর্ব্ব নয়, যার চোখের পাতা সুন্দর, যার দেহের অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ মানান-সৈ, যার মুখ সর্ব্বদাই হাসিমাখা এবং যে বেতাল নয়, এমন যুবতীই নর্ত্তকী হবার যোগ্য।

যার দেহ অতি-দীর্ঘ বা খর্ব্ব, অতি-স্থূল বা অতি-কৃশ, যার দাঁত উঁচু, যার অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ বেমানান, যে অলস এবং যার চোখ বড় সাদা, এমন যুবতী নর্ত্তকী হ'তে পারবে না।

নর্ত্তকীর এই এই দৈহিক গুণ থাকা চাই :—সুন্দর মুখ-শ্রী, বিস্তৃত কর্ণ, ডাগর চোখ, বিম্বফলের মতন রাঙা ঠোঁট, মুক্তাপংক্তির মতন সাজানো দাঁত, শাঁখের মতন তিনটি রেখা বিশিষ্ট গ্রীবা, বাঁশীর মতন নাক, নরম নধর বাহু, সরু কোমর, পরিপুষ্ট নিতম্ব, উন্নত বুক এবং লোহিতাভ বা ঘনশ্যাম বর্ণ।

যার সরস সহাস্য ভাব-ভঙ্গিতে লজ্জারও অভাব নেই, যে চমৎকার কথাবার্ত্তা কইতে পারে ও সঙ্গীতে সুনিপুণ এবং যে দরকার হ'লে ভয় বিস্ময় বা গর্ব্ব প্রকাশ করতে পারে, কেবলমাত্র সেই-ই 'নর্ত্তকী' নামের যোগ্য।

নিম্নলিখিত সময়েই নৃত্যের সার্থকতা :—রাজার সিংহাসন-আরোহণে, বড় পর্ব্বে, যুদ্ধের আগে, দেব-দেবীর পূজায়, বিবাহে, প্রিয়-মিলনে, নব-গৃহপ্রবেশে, পুত্রের জন্মে এবং সকল রকম উৎসবাদিতে।

নাচের আগে রঙ্গমঞ্চের উপরে যে যবনিকা ব্যবহৃত হয়, সে-সম্বন্ধেও বিধি-নিষেধের অভাব নেই।

যবনিকা হবে ছিদ্রহীন ও তার রচনা হবে সূক্ষ্ম ও সুন্দর। নট-নটীদের আবির্ভাবের পূর্ব্বে দুইজন রূপসী রমণী দুইদিক থেকে যবনিকা ধারণ ক'রে থাকবে।

গ্রন্থকার প্রণীত 'সৎসঙ্গ' নাটকে সুকুমারের ভূমিকায় দণ্ডায়মান অবস্থায় সিমলা-শৈলের অবৈতনিক সম্প্রদায়ের এবং ভূতপূর্ব্ব এফ, ডি, ইউনিয়নের সুপ্রসিদ্ধ অভিনেতা রায় সাহেব শ্রীপরেশনাথ সেন। আপাততঃ ইনি নিউ দিল্লিতে অবসর লইয়া অবস্থান করিতেছেন।

গ্রন্থকার প্রণীত (ষ্টার থিয়েটারে অভিনীত) সামাজিক পঞ্চাঙ্ক নাটক "সৎসঙ্গে" হোটেলের দৃশ্য। সুপ্রসিদ্ধ অবৈতনিক সম্প্রদায় ভূতপূর্ব্ব এফ্, ডি, ইউনিয়নের অভিনয়ে "প্রবোধের" ভূমিকায়—গ্রন্থকার। "কেশবের ভূমিকায়—স্বর্গীয় জিতেন্দ্রনাথ রায়।

(৪)

অনেক পাশ্চাত্য ব্যাপারই আমরা না জেনে অবহেলা করি। যে-কোন ওস্তাদ শ্রেণীর বাঙালী গাইয়ে য়ুরোপীয় গানের সুর শুন্‌লেই অবজ্ঞার হাসি হাস্‌বে। য়ুরোপীয় নাচ-সম্বন্ধেও আমাদের মনের ভাব অবিকল ঐ-রকম।

বাজে ইংরেজী নাচের সামান্য দু'-একটি নমুনা দেখেই আমাদের অনেকের ধারণা হ'য়ে গেছে যে, পাশ্চাত্য নাচ মানে 'জিম্‌ন্যাষ্টিকে'র প্যাঁচ্‌ ছাড়া আর কিছুই নয়। কিন্তু ক'ল্‌কাতা সহরে ব'সেই যাঁরা আনা পাব্‌লোভা, রোকোনারা, সঙ অ্যাল্যান্‌, নিজিনিস্কি ও মোলিয়া প্রভৃতির মত নৃত্যকলাবিদ্‌দের নিপুণতা দেখ্‌বার সুযোগ পেয়েছেন, তাঁরা, নিশ্চয়ই বুঝ্‌বেন যে, পাশ্চাত্য নাচ বড় তুড়ি মেরে উড়িয়ে দেবার জিনিষ নয়, সমগ্রতা হিসাবে একালের অধঃপতিত ভারতীয় নৃত্যকলা তার কাছে কোন-রকমেই দাঁড়াতে পারেনা।

পাশ্চাত্য নৃত্যের এই অসাধারণ উন্নতির একমাত্র কারণ, সেখানকার সকল দেশেই নাচ হচ্ছে সামাজিক জীবনের একটা প্রধান অঙ্গ। ভারতবর্ষ সম্বন্ধে সে-কথা খাটেনা। দক্ষিণ ভারতে কোন কোন স্থানে সামাজিক জীবনের সঙ্গে নাচের সামান্য সম্পর্ক আছে বটে, কিন্তু অন্যত্র তার স্মৃতিও কল্পনায় আসেনা এবং বিশেষ ক'রে বাংলা দেশকেই এজন্যে দোষী করা যায়। ভারতের পশ্চিম অঞ্চলে, সমাজের প্রায় বাইরে থেকেও বাইজীরা তবু শ্রেণী-বিশেষের প্রাচ্য-নৃত্যকে কতকটা বাঁচিয়ে রেখেছে, বাংলায় কিন্তু নাচের সে-রেওয়াজটুকুও নেই। এখানকার শ্রেণী-বিশেষের নারীদের মধ্যে যে-ধরণের নাচের চলন আছে, অধিকাংশ ক্ষেত্রেই তা এতটা কুৎসিত ও নিম্নশ্রেণীর যে,

তার সঙ্গে ভদ্রলোকের সহানুভূতি থাকাও অসম্ভব। আমাদের থিয়েটারি নাচের কথা না তোলাই ভালো।

আসল কথা, ভদ্র-সমাজের মধ্যে চলন না হ'লে নাচের উন্নতি হওয়া অসম্ভব। পৃথিবীর সমস্ত সভ্য দেশেই এক এক জাতীয় বিখ্যাত নাচ আছে, কিন্তু বাংলার জাতীয় নৃত্য ব'লে কোন-কিছুর অস্তিত্ব এখনো আছে কি? আমাদের মতি-গতি এখন এতদূর বিগ্‌ড়ে গেছে যে, ভদ্র স্ত্রী-পুরুষদের নৃত্য-শিক্ষার প্রস্তাব তুল্‌লেই অনেকে হয়তো বিস্ময়ে মূর্চ্ছিত হবেন এবং অনেকে আবার মারমুখো হয়ে উঠ্‌তেও পারেন। বর্ত্তমান প্রবন্ধের লেখকই সর্ব্বপ্রথমে বাঙালীর এই মস্ত অভাবের দিকে দেশবাসীর দৃষ্টি আকর্ষণ করেন। নানা সাময়িক পত্রে ও উপন্যাসে আমরা নৃত্যশিক্ষার প্রয়োজনীয়তা বুঝাবার চেষ্টা পেয়েছি এবং সেজন্য রুচিবাগীশদের দ্বারা বার-বার আক্রান্তও হয়েছি। অবশ্য এই আলোচনার কিঞ্চিৎ ফলও ফলেছে। কারণ আজকাল নৃত্যকলা নিয়ে একাধিক সাময়িক পত্রের আলোচনা চোখে পড়ছে এবং বোলপুরের 'শান্তি-নিকেতনে'র দেখাদেখি ক'ল্‌কাতার অনেক মেয়ে-বিদ্যালয়ে নিয়মিতভাবে নাচ শেখানো সুরু হ'য়েছে এবং অনেক আধুনিক উচ্চশিক্ষিত তরুণী মহিলা প্রকাশ্যে নাচ্‌লেও খুব বেশী নিন্দা কুড়োন না। কিন্তু এইটুকু উন্নতিই যথেষ্ট নয়।

আগেই বলেছি, য়ুরোপের বিভিন্ন দেশে নানান্‌-রকম নাচের চলন আছে—যেমন টিক্কা, কন্‌ভেট্টো, লুনাট, উইডা, ওয়েলি, মুস্তা, হপ্পারভয়, পাটুরি, মিকা, পেঙো, ষ্টক ও টিক্‌-ট্যাক্‌ প্রভৃতি। তা'ছাড়া মাঝে-মাঝে এক-এক দেশে নিম্নশ্রেণীর অনেক রকম নাচেরও রেওয়াজ হয়,—যেমন ফক্স-ট্রট্‌, danse des apaches ও জাজ্‌ প্রভৃতি।

য়ুরোপের মধ্যে নৃত্যকলায় সবচেয়ে পশ্চাৎপদ দেশ হচ্ছে ইংলণ্ড।

বিলাতের ঘরে-ঘরে নাচের চলন থাকলেও বড় অ্যালয়ান্ ছাড়া যথার্থ প্রথম শ্রেণীর নর্ত্তক বা নর্ত্তকী সেখানে দুর্লভ। অথচ এই ইংলণ্ডেই নৃত্য-শিক্ষার জন্যে যে-সব বড় বড় বিদ্যালয় আছে, সেগুলি পৃথিবী-বিখ্যাত।

যুদ্ধের আগে সব চেয়ে বড় নৃত্য-বিদ্যালয় ছিল রুষিয়ায়। মস্কো ও সেণ্টপিটার্সবার্গের "ইম্পিরিয়াল্ রাষিয়ান্ ব্যালেটে"র নাম তখন য়ুরোপের দেশে দেশে উচ্চারিত হ'ত। নর্ত্তকীরূপে প্রকাশ্যভাবে আবির্ভাবের আগে শিশু-বয়স থেকে ছাত্ররা সেখানে বহুবর্ষব্যাপী শিক্ষালাভ করত। মিলানেও (Milan) একটি বিখ্যাত নৃত্য-বিদ্যালয় আছে। প্যারির নৃত্য-বিদ্যালয় সরকার থেকে অর্থ-সাহায্য পায়। প্রসিদ্ধ মিস্ ইসাডোরা ডান্‌ক্যান্ স্বাভাবিক আদর্শে নৃত্যশিক্ষা দেবার জন্য বার্লিনে একটি বিদ্যালয় স্থাপন করেছিলেন। কলা-সম্মত সুরুচি-সঙ্গত আব-হাওয়ার মধ্যে শিশুরা সেখানে শিক্ষা পায় ও লালিত পালিত হয়।

এই-সব বিদ্যালয় থেকে শিক্ষালাভ ক'রে অসংখ্য ছাত্র ও ছাত্রী আজ সমস্ত পৃথিবীতে প্রসিদ্ধ হয়েছেন। যে-শ্রেণীর নৃত্য এঁদের অবলম্বন, আমাদের অনেকেই তা কল্পনাও করতে পারবেন না। এঁদের প্রত্যেক নৃত্য, কাব্য ও নাট্যরসে পরিপূর—একটিমাত্র বাক্য উচ্চারণ না ক'রেও এঁরা কেবলমাত্র পদ, বাহু ও তনুলতার বিচিত্র লীলায় কবির প্রাণের কামনা এবং নাট্যকারের রহস্যময় মনোজগৎকে দর্শকের চোখের সামনে ফুটিয়ে তোলেন।

নাচের চলন এবং শ্রেষ্ঠ নর্ত্তকের সংখ্যা এখন রুষিয়াতেই সব-চেয়ে বেশী। রুষিয়ার সকল বড় সহরেই আগে সরকারী নৃত্য-বিদ্যালয় ছিল এবং তাদের ছাত্র-সংখ্যা ছয় থেকে আট হাজারের কম হবেনা। তবু

পঁচিশ বৎসর অন্তর তাদের ভিতর হ'তে বারো জন ক'রেও প্রথম শ্রেণীর নর্ত্তক পাওয়া যেত না। নৃত্য-বিদ্যালয়ের নাচের জন্যে রুষ-সম্রাট আগে প্রতি বৎসরে বাট লক্ষ টাকা খরচ করতেন। ছাত্রদের সর্ব্বদা চোখে চোখে সাবধানে রাখা হ'ত এবং ছাত্রদের শিক্ষার কঠোরতার কথা শুনলে সকলকেই বিস্মিত হ'তে হবে। রুষিয়ার ছোট ছোট বিদ্যালয়-গুলিও অর্থাভাবে উঠে যায় না, দেশের বড় বড় ওস্তাদেরা সেখানে গিয়ে বিনামূল্যে শিক্ষা দিয়ে তাদের অস্তিত্ব রক্ষা করেন। অনেক ছাত্রকে দিনে ছয়-সাত ঘণ্টা ক'রে নাচ অভ্যাস করতে হয়।

রুষিয়ায় সাধারণতঃ নয় থেকে বারো বছরের বয়সের ভিতরেই বালক-বালিকাদের নাচ শেখাতে পাঠানো হয়। তারা যে খালি নাচ, গান ও নাট্যকলা সম্বন্ধেই শিক্ষা পায়, তা নয়; সেই সঙ্গে তাদের সাধারণ শিক্ষা দিবারও চেষ্টা হয়ে থাকে। শিক্ষায় কে কতদূর অগ্রসর হচ্ছে, তা দেখবার জন্যে নিয়মিত বাৎসরিক পরীক্ষার ব্যবস্থা আছে। পরীক্ষায় একবার বিফল হ'লেই ছাত্রদের বিদায় ক'রে দেওয়া হয়।

রুষিয়ার নাট্যশালায় বৃদ্ধ নটের স্থান নেই। সাধারণতঃ বিশ বৎসর নাচের পরেই নর্ত্তকদের কার্য্যকাল শেষ হয়ে যায় এবং সাঁইত্রিশ বৎসর বয়সের সময়েই তাঁরা অবসর গ্রহণ করেন!

নাচ আছে দু'-রকম—ভাব-প্রধান ও রস-প্রধান। প্রথম শ্রেণীর নাচে আনা পাব্‌লোভা প্রভৃতি এবং দ্বিতীয় শ্রেণীর নাচে লিডিয়া কিয়াস্‌টৃ প্রভৃতি বিখ্যাত হয়েছেন। মহাকাব্য আর গীতিকাব্যের মধ্যে যে প্রভেদ, ভাবপ্রধান ও রসপ্রধান নাচের মধ্যেও ঠিক সেই তফাৎ।

য়ুরোপে এখন রুষিয়-নৃত্যকলার অবাধ প্রতিপত্তি। তার আগে য়ুরোপীয় রঙ্গমঞ্চে ইতালীয় পদ্ধতির কৃত্রিমতা ও বাঁধা গতেরই চলন ছিল

সমধিক। কিন্তু রুষিয়-নৃত্যকলার প্রভাবে য়ুরোপীয় রঙ্গমঞ্চ থেকে ইতালীয় পদ্ধতির কোন অস্তিত্বই আর নেই।

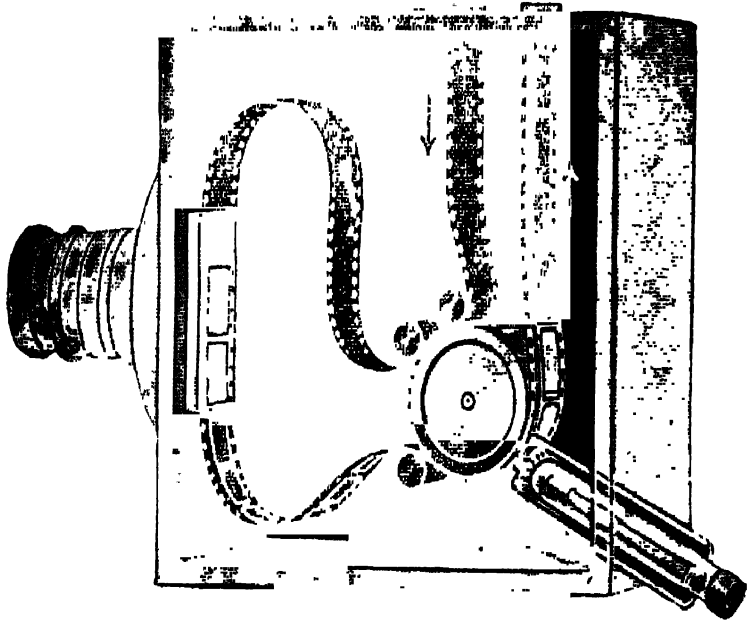
বর্ত্তমান যুগের শ্রেষ্ঠ রুষ নর্ত্তকের নাম নিজিনিস্কি। অল্পকাল হ'ল, তিনি আত্মহত্যা করেছেন। তাঁর নাচে নিখুঁৎ দেহ-ভঙ্গির লীলায়িত মাধুর্য্য এবং অপূর্ব্ব কাব্য-সঙ্কেত একসঙ্গে ফুটে উঠ্‌ত। গানের নানা রাগ-রাগিণীর মধ্যে যেমন বিশেষ বিভিন্নতা থাকে, তাঁর প্রত্যেক নাচের মধ্যেও তেমনি বিভিন্নতা ছিল এবং সেই উপভোগ্য বিচিত্রতার জন্যে চিরকাল তাঁর নাম অমর হয়ে থাকবে।

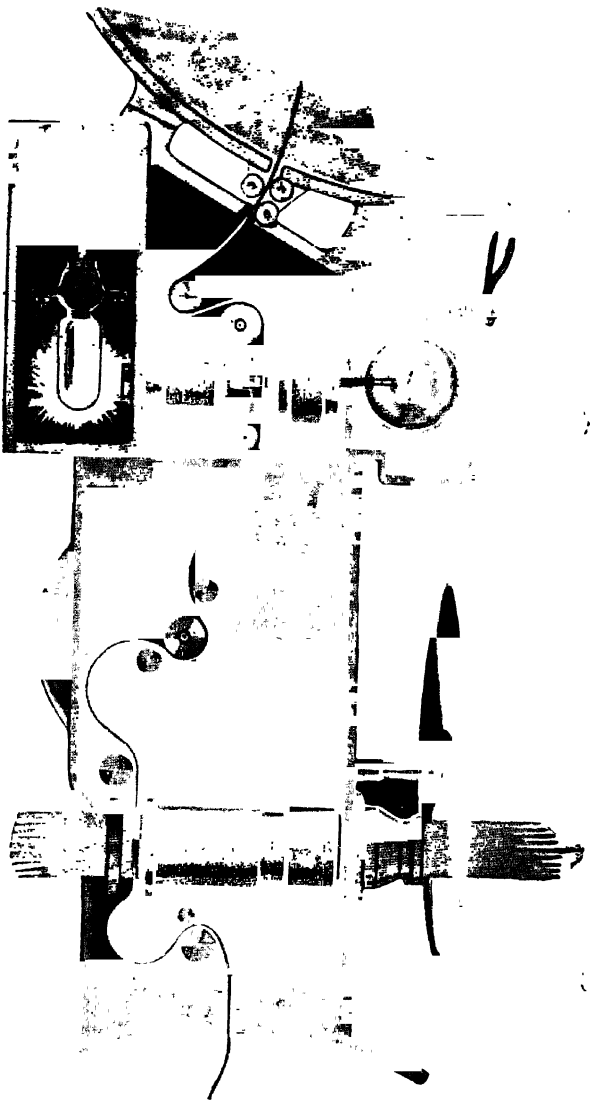
নাচের বিষয়ে আরো অনেক কথা বল্‌বার ছিল, কিন্তু স্থানের ও সময়ের অভাবের জন্যে আপাততঃ এইখানেই পালা সাঙ্গ করতে বাধ্য হলুম।

ছায়ালোক

বঙ্গ-নাট্যসাহিত্যের বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের এবং ছায়াচিত্র-জগতের

সর্ব্বজন পরিচিত নির্ভীক ও নিরপেক্ষ

সমালোচক—"চন্দ্রশেখর" ।

মুভিটোন পদ্ধতি অনুযায়ী শব্দ-গ্রহণ করবার ক্যামেরা। ডান-দিকের কোণে কাঁচের যে লম্বা টিউবটি দেখা যাচ্ছে তারই ভিতরে শব্দ-তরঙ্গের তারতম্য অনুসারে আলো-ছায়ার তারতম্য ঘটে। এই তারতম্যই নেগেটিভ ফিল্মের ওপর ধরা হয়। ক্যামেরাটি এমন ভাবে তৈরী যে শব্দ-গ্রহণের সঙ্গে সঙ্গেই অভিনেতৃদের ছবিও ওঠে।

সুপ্রসিদ্ধ সাহিত্যিক এবং অভিনয়-শিক্ষার সিনেমা-সম্বন্ধে প্রবন্ধ-লেখক—শ্রীযুত সুধীরেন্দ্র সান্যাল।

মুভিটোন শব্দ-প্রক্ষেপণ যন্ত্র। উপরেই projecting machine রয়েচে। শব্দ-প্রক্ষেপণ যন্ত্রটির ভিতরে যে আলো দেখা যাচ্চে তার তীব্র দ্যুতি ফিল্মের শব্দাংশের ওপর গিয়ে পড়ে। শব্দ-চিত্রের তারতম্য অনুসারে এই আলোক-দ্যুতির তারতম্য ঘটে এবং তা ফিল্মের অপর পার্শ্বস্থ Photo elcctric cellএ গিয়ে প্রতিহত হয়। সঙ্গে সঙ্গেই শব্দ-চিত্রের বৈদ্যুতিক তরঙ্গগুলি শব্দ-তরঙ্গে পুনর্পরিবর্ত্তিত হয়।

সঙ্গীত

সুপ্রসিদ্ধ অন্ধগায়ক—শ্রীকৃষ্ণচন্দ্র দে।

স্বনামধন্য অন্ধগায়ক ও সঙ্গীত-শিক্ষক আমার পরম স্নেহভাজন শ্রীযুক্ত কৃষ্ণচন্দ্র দে "অভিনয়-শিক্ষা"র জন্য যে প্রবন্ধ রচনা করিয়াছেন তাহা নিম্নে প্রকাশিত হইল। ইহাতে সকল অবৈতনিক সম্প্রদায় রঙ্গমঞ্চে সঙ্গীতের প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধি করিবেন ও শিক্ষা পাইবেন বলিয়া আমার বিশ্বাস।

ভারতের বৈশিষ্ট্যতা তার সুরে—সঙ্গীত তার প্রাণ। তাই অতি পুরাকাল হ'তেই সে শব্দ-ব্রহ্মকে প্রকাশ ক'রেছে—নব-নব সুরের ইন্দ্রজালে। ভাষা তার—সুরের ধারা—ভাব তার সঙ্গীতে ভরা। তাই জগৎ যখন ছিল অর্দ্ধ সভ্য বা অসভ্য—তখনই ভারতের পুণ্য ঋষিগণ ভাবের রঙে ভাষার বুকে গেঁথেছিলেন গানের পর গান—মুখরিত ক'রেছিলেন ভারতের আকাশ-বাতাসকে। তাই পরবর্ত্তী কালে যখন শ্রীচৈতন্য মহাপ্রভু বাঙলার বুকে নাটকের অভিনয় পুনঃপ্রচলিত করলেন,—গান হ'ল তার কায়া আর ভাব হ'ল তার প্রাণ! কারণ তিনি বুঝেছিলেন দর্শকদের প্রাণে রসকে ঘনীভূত করতে হ'লে চাই সুরের উন্মাদনা—আর সেই সুর এমন হওয়া চাই যাতে গায়ক ও শ্রোতা তন্ময় হ'য়ে যাবে। আত্ম-ভোলা গায়ক প্রাণের দরদ দিয়ে তার গান গাইবে—আর সেই সুরের অশ্রান্ত ধারায় স্নাত হ'য়ে শ্রোতা ভুলে যাবে তার অস্তিত্ব—তা সে সুর মিশ্র হোক্ অমিশ্র হোক্—ভাঙা হোক্ গড়া হোক্ কিছু তা'তে যায় আসে না, কেবল লক্ষ্য থাকবে গায়কের—নাটকের অগ্রগতির দিকে। তাই সেই অতীত কাল হ'তেই শতাব্দীর পর শতাব্দী ধ'রে বাঙলা ও বাঙ্গালীর নাটকের গানই হ'য়েছে প্রাণ। পাশ্চাত্যের অনুকরণ-প্রিয় এই বিংশ শতাব্দীর বাঙালী বহু আয়াসেও সঙ্গীতকে তার নাটক থেকে বাদ দিতে পারেনি কারণ তার অস্থি-মজ্জা—ভাষা ও ভাব অনুপ্রাণিত

সঙ্গীতের লহরে-লহরে। নাটকের মধ্যে সঙ্গীতের স্থান নির্দ্দেশ করতে শুধু এইটুকু বল্লেই যথেষ্ট হবে বোধ হয় যে সঙ্গীত নাটকের একটা প্রধান অঙ্গ—এমন প্রধান অঙ্গ যে তাকে অস্বীকার করবার মত দুঃসাহস আজও কারোর হয়নি। দৃশ্যের রসের গতি অব্যাহত রেখে—সুর যখন মূর্ত্ত হ'য়ে ওঠে নায়কের কণ্ঠে—নাটক তখন এগিয়ে চলে দ্রুত তালে তার সাফল্যের গরীমায়—শ্রোতাও তখন নিজের সুখ-দুঃখকে বিস্মৃত হ'য়ে নাটকীয় চরিত্রের ভাব-ধারায় মগ্ন হয়। এইখানে একটা কথা বলা বোধ হয় অবান্তর হবেনা যে লেখকের ভাব-ধারাকে প্রাণবন্ত করাই হচ্ছে গায়কের প্রধান ও প্রথম কর্ত্তব্য—লেখক সাহায্য করবেন গায়ককে ভাবময় সুষ্ঠু ও মিষ্ট-বাণীর সমাবেশে। নাটকীয় গানের বাণীই প্রাণ—সেই বাণীকে খর্ব্ব করলে গান প্রাণহীন হ'য়ে পড়ে—তাই স্পষ্ট উচ্চারণে শ্রোতার কাণে সেই বাণীকে পৌঁছে দিতে হ'বে। তবে এটাও ঠিক যে, কোন কারণেই লয়কে খর্ব্ব ক'রবার অধিকার কোন গায়কের নেই বলেই আমার মনে হয়। আজকাল অনেকের মুখেই শুনতে পাই লয়কে মানতে তাঁরা বাধ্য নন্—তাঁরা স্রষ্টা, তাঁরা নব-নব রস-ধারাকে সঙ্গীতের মূর্চ্ছনায় সৃষ্টি করবেন কিন্তু তাই বলে ব্যাভিচার করবার অধিকার তাঁদের আছে কি? সুর সংযোজনায় কোন গোঁড়ামী নাটকের পক্ষে বাঞ্ছনীয় নয়—অনেক সময় এই কারণেই অনেক গুণী সুর-সংযোজক নাটকের রস-ধারাকে ব্যাহত করেছেন। প্রথমে আমি দেখি গানখানি নাটকের কোন স্থানে ব্যবহৃত হ'য়েছে—তার ভাব কি—ভাষা কি? কারণ ভাব-প্রকাশের জন্য প্রথম প্রয়োজন হয় স্থান—কাল ও পাত্র, ভাষা পরক্ষণেই আপন গরীমায় আসে। যেমন ভাষাকে বাদ দিয়ে ভাব-প্রকাশ অসম্ভব, তেমনি স্থান—কাল

ও পাত্রকে বাদ দেওয়াও অসম্ভব। "গুঞ্জরণ"কে যেমন "প্রলয়-বিষাণের" সুরে প্রকাশ করা ধৃষ্টতা, তেমনি করুণ-দৃশ্যে কোন চটুলসুর সংযোগ করাও হাস্যকর।

অভিনয়ের সঙ্গে সমতালে যদি সুর-সংযোজক পরিচালিত করেন সঙ্গীতের ধারাকে তবেই হবে তা নাটকের—অপূর্ব্ব সম্পদ। প্রয়োজন যদি হয়—ভেঙে-গড়ে ইচ্ছামত পরিচালিত করতে হবে সুরকে তার সরল ভাব-প্রকাশের পথে তালের সঙ্গে মিলিয়ে।

বাণী যাতে মূর্ত্ত হ'য়ে ওঠে দরদের সাথে গায়কের কণ্ঠে, অবশ্য নাটকের গতিকে পূর্ণ অব্যাহত রেখে—আমার মনে হয়—সুর-সংযোজকের তথা পরিবেশনকারীর সে বিষয়ে লক্ষ্য রাখা সর্ব্বশ্রেষ্ঠ কর্ত্তব্য। আজ আমার ইঙ্গিত এইখানেই শেষ করতে চাই।

৫-তার

আমার পরম সুহৃদ্‌পুত্র ইণ্ডিয়ান্ ব্রড্‌কাষ্টিং কোম্পানির (বেতার-নাটুকে দলের) অন্যতম শ্রেষ্ঠ কার্য্য-পরিচালক স্নেহভাজন শ্রীমান্ বীরেন্দ্র কৃষ্ণ ভদ্র 'বেতারের অভিনয়' নামক প্রবন্ধটি 'অভিনয়-শিক্ষার' জন্য লিখিয়াছেন। এই লেখাটি পড়িলে বেতারের অভিনয় সম্বন্ধে পাঠকের একটা স্পষ্ট জ্ঞান জন্মিবে এবং বেতারে যাঁহারা অভিনয় করেন তাঁহাদের অনেক শিক্ষালাভ হইবে বলিয়া আমার বিশ্বাস। রচনাটি নিম্নে প্রকাশিত হইল।

বেতারের অভিনয়

আমার পরম শ্রদ্ধেয় বাংলার প্রথিতযশা নাট্যকার শ্রীযুক্ত ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় বেতারের নাটক ও তার অভিনয় কিরূপ হওয়া উচিৎ, সে সম্বন্ধে কিছু ব'লতে আদেশ ক'রেছেন, সেইজন্য আমার অভিজ্ঞতা-লব্ধ দু'-চারটি কথা আপনাদের কাছে ব'লতে সাহসী হ'চ্ছি। বেতার বর্ত্তমান বিজ্ঞানময় জগতের শ্রেষ্ঠদান এবং আমাদের দেশেও বেতারের প্রচার ভবিষ্যতে যে ঘরে-ঘরে হ'বেই এ বিষয়েও কোন সন্দেহ নেই; কারণ আজ সারা-জগতে বেতারের প্রচার ও সমাদর যেরূপ দ্রুতগতিতে বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হ'চ্ছে তা'তে মনে হয় যে অদূর ভবিষ্যতে—আমাদের দেশেও এ জিনিষটি প্রত্যেকের কাছেই একটি অপরিহার্য্য বস্তুতে পর্য্যবসিত হ'য়ে উঠ্‌বে। অতি অল্প খরচে বাড়ী ব'সে লোকে যদি একটি ক্ষুদ্র যন্ত্রের সাহায্যে গান, বাজনা, কৌতুকাভিনয়, বক্তৃতা, যাত্রা, কথকতা শুন্‌তে পায় তা' হ'লে সে জিনিষের ওপর আকর্ষণ অনুভব করা সাধারণের পক্ষে খুবই স্বাভাবিক। অতএব পৃথিবীর অন্যান্য প্রদেশের মত আমাদের দেশেও যে বেতার প্রতিগৃহে সম্মানিত হবে সে বিষয়েও সন্দেহমাত্র

নেই। হয়তো এমন দিন ভবিষ্যতে আস্‌তে পারে যে দিন বেতার অভিনয়ের মর্য্যাদা সাধারণ রঙ্গমঞ্চের অভিনয়কেও ছাপিয়ে বহু ঊর্দ্ধে উঠে যাবে, তবে সেদিন কবে সমাগত হ'বে তা' এখন নিশ্চয় ক'রে ব'লতে পারিনা। যাই হ'ক ভূমিকা রেখে আসল কথা বলি।

আমাদের এখানে ক'লকাতার বেতার ষ্টেশনে এখন যে ভাবে অভিনয় হ'য়ে থাকে তার মধ্যে সব অভিনয়গুলিই কেন নিখুঁত হয় না কি করলে চমৎকার অভিনয় হয়, কিসের অভাবে বেতার অভিনয় সব সময় জ মে না ইত্যাদি সব জিনিষেরই খুঁটিনাটি আলোচনা ক'রতে চাই।

বেতারে অভিনয় ক'রে যে রূপশিল্পী সুনাম অর্জ্জন ক'রতে চান তাঁকে সর্ব্বপ্রথমে বুঝতে হবে বেতার জিনিষটি কি, ষ্টুডিও কি এবং কিভাবে বেতারে অভিনয় ক'রলে শ্রোতৃবৃন্দের প্রাণ স্পর্শ করে। ব্রিটীশ ব্রড্‌কাষ্টিং সার্ভিস্ তাঁদের লক্ষ শ্রোতার মনোরঞ্জন কি ভাবে করেন সে সম্বন্ধেও কিছু জেনে রাখা আবশ্যক।

ক'লকাতার বেতার ষ্টুডিও ১নং গার্‌ষ্টিন্ প্লেসে বর্ত্তমানে স্থাপিত এবং এইখান থেকেই গান, বাজনা, অভিনয় প্রভৃতি হ'য়ে থাকে। এখানে দু'টি ষ্টুডিও আছে, একটি ষ্টুডিও মাত্র গান, বাজনা ও অভিনয়ের জন্য নির্দ্দিষ্ট আর একটি ষ্টুডিও মাত্র বক্তৃতার জন্য ব্যবহৃত হয়। এ দু'টিরও পার্থক্য আছে।

১নং ষ্টুডিওটির চারিধার খুব ঘন পরদা দিয়ে ঘেরা। গায়ক বা অভিনেতার স্বরে যাতে ষ্টুডিওর মধ্যে কোন Echo বা প্রতিধ্বনি না ওঠে তারই ব্যবস্থা করা হ'য়েছে। ২নং ষ্টুডিওর পরদা অপেক্ষাকৃত পাতলা কারণ সেখানে কণ্ঠস্বরকে খুব চড়াবার কখনই প্রয়োজন হয় না। আমরা যখন কথা বলি তখনই বাতাসে যে স্বরের কম্পন

ওঠে সেটির আকার হয় ঠিক তরঙ্গের মত, সেই তরঙ্গকে সারা-জগতে ক্ষণিকের মধ্যে প্রসারিত ক'রে দেয় বেতার যন্ত্র। এই তরঙ্গগুলি যত ভালভাবে যেতে পারে এবং যাতে বিরুদ্ধ তরঙ্গের আঘাতে না ভেঙ্গে যায় তারই ব্যবস্থার জন্য এই পরদার প্রচলন। আমি হয়তো বিনা পরদা দেওয়া একটি ঘরে কথা কইলুম, আমার বাণীতে যে স্বর তরঙ্গ উঠ্‌লো সেটি দেয়ালে ধাক্কা পেয়ে খানিকটা বিকৃত হবেই এবং তাতে স্বর-তরঙ্গের চাঞ্চল্য এতটা বেড়ে উঠ্‌বে যে ঠিক স্পষ্ট-ভাবে সেই বাণীকে অক্ষুণ্ণ রেখে চারিধারে ছড়িয়ে দেওয়া—অসম্ভব। পাঁচজনে একসঙ্গে কথা কইতে গেলেও তরঙ্গ একসঙ্গে মিশে একটা বিকৃত জিনিষে রূপান্তরিত হয়ে যাবে। কারুর কথাই তখন বোঝা যাবে না। বাণীই যেখানে একমাত্র সম্বল সেখানে তার বিশুদ্ধতা ও স্পষ্টতা যে কতখানি প্রয়োজনীয় তা আপনারা বুঝতেই পার্চ্ছেন। বিলেতের ষ্টুডিও আমাদের চেয়ে ভাল, কারণ সেখানে বেতারের জন্য সম্পূর্ণ আলাদা বিজ্ঞান-সম্মত ভাবে ষ্টুডিও তৈরী হয়েছে এবং প্রচুর অর্থব্যয় করতে সেখানকার কর্ত্তৃপক্ষ কার্পণ্য করেন নি। আমাদের দেশে যে কেন সে রকমটি হয়নি তার কারণ অর্থের অভাব। সেখানে লাইসেন্স্ গ্রহীতার সংখ্যা সতের-আঠার লক্ষ এবং এখানে শ্রোতার সংখ্যাই এক লক্ষ হয় তো খুব বেশী। যাই হ'ক অনেক জিনিষ নিয়েই যেমন ওদেশের সঙ্গে এদেশের তুলনা চলে না তেমনি বেতার নিয়েও তুলনা চলতে পারে না। তবে আমাদের এই ষ্টুডিওই আরও ভাল হ'য়ে ওঠে যদি এখানকার কর্ত্তারা আরও ঘন পর্দ্দা দিয়ে চারিধার, এমন কি ওপরের সিলিংগুলি পর্য্যন্ত ঢেকে দেন। ষ্টুডিওর মধ্যে পিয়ানো, অর্গ্যান, হারমোনিয়াম্ প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্র থাকে, মাইক্রোফোনের কাছ থেকে সেগুলি কত দূরে রাখতে হয় সে সম্বন্ধে মোটামুটি কিছু

জেনে রাখবার আগে মাইক্রোফোন যন্ত্রটি কি এবং তার কাজ কি তাই আলোচনা করা যাক্।

একটি লোহার পোষ্টের ওপর এই ক্ষুদ্র যন্ত্রটি স্থাপিত, তারই সামনে কোন কথা বল্‌লে সেই কথাটি প্রথমে স্বর-নিয়ন্ত্রণ (Control) বিভাগে চলে যায় এবং সেখান থেকে স্বরের উচ্চতা বা নিম্নতা নিয়ন্ত্রিত হ'য়ে কাশীপুর স্বর-বিচ্ছুরণ ষ্টেশনে (Transmitting Station-এ) যায় এবং সেইখান থেকেই সারা দুনিয়ায় কথা ছড়িয়ে পড়ে, অবশ্য সব জিনিষটা একই সঙ্গে হয়, মুহূর্ত্তও বিলম্ব হয় না। মাইক্রোফোনের সঙ্গে একটি তার সংযুক্ত আছে, সেই তারের সঙ্গে ষ্টেশনের কণ্ট্রোল বিভাগের যোগ আছে, আবার কণ্ট্রোলের সঙ্গে, ট্রান্স্‌মিটারের যোগ আছে তার পরে আর কোন যোগ নেই। বিদ্যুতের সাহায্যে বিশ্বব্যাপ্ত ঈথারের মধ্যে তরঙ্গ তুলে ট্রান্স্‌মিটারই সকলের বাণী ঘরে ঘরে পৌঁছে দিচ্ছে। এই মাইক্রোফোন জিনিষটি অত্যন্ত সজাগ (Sensitive), অবশ্য মাইক্রোফোনের মূল্য হিসাবে এরও পার্থক্য আছে। ১নং ষ্টুডিওর মাইক্রোফোন যতটা Sensitive ২নং ততটা নয়, তা'ছাড়া গ্রামোফোনের রেকর্ড তোলবার মাইক্রোফোন আরও কম Sensitive। বেতারের মাইক্রোফোন যা অভিনয় বা গান-বাজনার জন্য ব্যবহৃত তার কাছ থেকে পনেরো হাত ষোলো হাত দূরে কথা কইলেও সে কথা ক্ষীণভাবে শুনতে পাওয়া যায়। সেইজন্য বেতার মাইক্রোফোনের আশে-পাশে বেশী লোক থাকা অনুচিত, কারণ প্রত্যেকের নিশ্বাসটি পর্য্যন্ত তাতে ধরা পড়ে। মাইক্রোফোন চালাবার পূর্ব্বে ষ্টুডিওর ঘোষক-মহাশয় (announcer) ইলেক্‌ট্রিক্ সুইচ্ টিপে কণ্ট্রোলকে ইঙ্গিত করেন। একবার সুইচ্ টিপলেই কণ্ট্রোল বুঝতে পারে যে এইবার ষ্টুডিওর সকলে প্রস্তুত, চারিধার নিস্তব্ধ, অতএব মাইক্রোফোনকে

সজাগ ক'রতে ব'ল্‌ছে। তখনই ষ্টুডিওর মধ্যে লাল বাতি জ্বলে উঠে কথা বলবার ইঙ্গিত করে। ষ্টুডিওর মধ্যে অপ্রাসঙ্গিক কথা বলার প্রয়োজন হ'লে বা কোন কিছুর বন্দোবস্ত করতে গেলে, ঘোষক-মহাশয় দুইবার সুইচ্ টিপে কণ্ট্রোলকে ইঙ্গিত করেন তৎক্ষণাৎ সেখান থেকে লাল আলো নিভিয়ে তারা জানিয়ে দেয় যা [illegible] কার্য্য বন্ধ হ'ল। যতক্ষণ লাল আলো জ্বলবে ততক্ষণ ষ্টুডিওতে একটাও বাজে কথা কওয়া নিষেধ। অনেকে নিজের ভূমিকা শেষ ক'রে, কিম্বা দৃশ্য শেষে কথা ব'লে ফেলেন তাতে সমূহ বিপদ উপস্থিত হয় কারণ সে কথা সঙ্গে সঙ্গে বাইরের শ্রোতাদের কানে গিয়ে পৌঁছয়—এই নিয়ে কতবার কত অভিনেতাকে যে হাস্যাস্পদ ও অপ্রস্তুত হ'তে হয়েছে তার আর সংখ্যা করা যায় না।

বেতারের মাইক্রোফোনকে অভিনয়ের সময় বা গান-বাজনার সময় অতি সন্তর্পণে সরাতে হয়, তা' না হ'লে স্বর-তরঙ্গের ধারা ব্যাহত হয়। অভিনয়ের পূর্ব্বে মাইক্রোফোনকে যথাস্থানে বসিয়ে তার সামনে কতকগুলি চেয়ার লম্বালম্বিভাবে দু' পাশে সাজাতে হয়, তারপর যে যে দৃশ্যে যাঁরা অবতীর্ণ হবেন তাঁরা প্রত্যেকে নিজের নিজের লিখিত ভূমিকা নিয়ে সেখানে ব'সে অভিনয় ক'রবেন। মাইক্রোফোনের কাছ থেকে এক হাত দূরে প্রথম অভিনেতা বা অভিনেত্রী ব'সবেন—পরস্পর যাঁরা কথা ক'য়ে অভিনয় করবেন তাঁরা মুখোমুখী হ'য়ে ব'সলেই সুবিধে কারণ তা হ'লে ভূমিকার রসসৃষ্টিতে সুবিধা হ'তে পারে। আমি অভিনয়ের কথা বিশদভাবে বলবার পূর্ব্বে বেতারের নাটক কিরূপ হওয়া উচিত, কিরূপ নাটক লোকে পছন্দ করেন সে সম্বন্ধে কিছু আলোচনা করতে চাই।

এদেশে একে অভিনয়োপযোগী নাটকের একান্ত অভাব তার ওপর

বেতারোপযোগী নাটক নেই ব'ললেই চলে। ব্রিটীশ বেতার সার্ভিস্ এজন্য বর্ত্তমানে বহু টাকা খরচ করলেও বেতারোপযোগী নাটক খুব বেশী লিখিয়ে নিতে পারেন নি। কারণ গল্প ও উপন্যাসের মত নিত্য নূতন নাটক লেখবার ক্ষমতা সর্ব্বদেশেই খুব অল্প লোকের থাকে। প্রথমতঃ বেতারে সাধারণ রঙ্গালয়ের চেয়ে নাটকের চাহিদা বেশী। প্রতি সপ্তাহে যদি মাত্র একখানি করেও নতুন নাটকের অভিনয় হয় তা হ'লেও নিতান্ত কম পক্ষে আটচল্লিশ খানি নতুন নাটকের অভিনয় বছরে করা দরকার। তা'ছাড়া শ্রোতৃবর্গ নাটক শুনতেই বেশী চান ব'লে ছোট ছোট নাটিকার অভিনয় মাসে আরও দু'খানি ক'রে দিতে হয়, তাহ'লে সবশুদ্ধ বাহাত্তরখানি ছোট-বড় নাটকের প্রয়োজন আছেই। ইচ্ছে ক'রলে হয় তো সংখ্যা কমানো যেতে পারে কিন্তু তা হ'লে নাটকীয় বিভাগের খরচা কোনমতেই পুষিয়ে ওঠে না। বেতারের অনেক নাটক যে জমেনা তার কারণ হচ্ছে ঠিক বেতারের উপযোগী ক'রে নাটক লেখা নেই ব'লে। সাধারণ রঙ্গালয়ে অভিনীত নাটককেই ছাঁট-কাট ক'রে বেতারোপযোগী ক'রে নিতে হয়। বড় নাটক অভিনয় করবার জন্য মাত্র তিন ঘণ্টা সময় বেতারে নির্দ্দিষ্ট আছে। এই তিন ঘণ্টার মধ্যে বিরাম নিয়ে, যন্ত্র-সঙ্গীত দিয়ে নাটকের ভাবকে অক্ষুণ্ণ রাখা চাই। যত দীর্ঘ সময় নেবেন শ্রোতৃবর্গের পক্ষে ততই তা' বিরক্তিকর বোধ হবে। এটা সব সময়ে মনে রাখতে হবে যে শ্রোতৃবর্গ শুন্‌ছেন, কাউকে দেখতে পাচ্ছেন না, অতএব শ্রবণ শক্তির একটা নির্দ্দিষ্ট সীমা আছে তা' যেন ছাড়িয়ে না যায়। বেতারে সেইজন্য ছোট-ছোট কৌতুক-নাট্য সকলের চেয়ে জমে এবং শ্রোতৃবর্গ গুরুগম্ভীর নাটকের চেয়ে হাসির নাটক পছন্দ করেন সকলের চেয়ে বেশী। বেতারের নাটক লিখে যিনি যশ অর্জ্জন করতে চান তিনি যদি কৌতুকনাট্য বা

শরচ্চন্দ্রের "দেনাপাওনা" উপন্যাসের চলচ্চিত্রাভিনয়ে

"এককড়ির: ভূমিকায় খ্যাতনামা চিত্রাভিনেতা

শ্রীঅমর মল্লিক।

("চিত্রার" কার্য্য পরিচালক শ্রীযুত প্রেমাঙ্কুর আতর্থীর সৌজন্যে)

গীতিনাট্য লেখেন তা হ'লে খুব অল্পদিনের মধ্যেই তিনি শ্রোতৃবর্গের অত্যন্ত প্রিয় হ'য়ে উঠ্‌বেন। তারপর দৃশ্যপট, সাজ-পোষাকের কোন মূল্য যেখানে নেই সেখানে কথার মূল্য সকলের চেয়ে বেশী। অতএব নাটকের প্রত্যেক কথাটি যত সুন্দর হবে তত নাটকীয় রস ঘনীভূত হয়ে উঠ্‌বে। বাজে চরিত্র, অবান্তর ঘটনা, অধিক পাত্র-পাত্রীর সমাবেশ বেতারের নাটকে যত কম থাকে তত মঙ্গল। প্রত্যেক অভিনেতা ও অভিনেত্রীর কথার সংখ্যা যেন বেশী না হয়। কথার মাঝে মাঝে যদি গান থাকে তা হ'লেও ভাল, তবে সংক্ষেপের মধ্যে সব কিছুই হওয়া চাই। অবান্তর ঘটনা বা পাত্র-পাত্রীর সমাবেশ বেতারের নাটকের সকলের চেয়ে বড় গলদ, এইটি যেন সকল নাট্যকার স্মরণ ক'রে রাখেন। নাটকের intensity যাতে সব সময় বজায় থাকে, বেতার নাট্যকারকে, নাটক লেখবার সময় সে বিষয়ে সতর্ক থাকতে হবে। প্রত্যেক পাত্র-পাত্রী কখন কোন্ দৃশ্যে এল সেটি সুকৌশলে তাদেরই মুখ দিয়ে বলিয়ে নিতে হবে। মনে করুন, হরিচরণবাবু আগের দৃশ্যে এসেছেন, তাঁর গলা সকলে শুনেছেন, চেহারা দেখেছেন, রঙ্গালয়ে দর্শকরা ঠিক তাঁকে মনে করে রাখতে পারেন কিন্তু বেতারে তাঁর কণ্ঠ শুনেও অনেক সময় তিনি যে কে—তা' ভুলে যেতে হয়, অতএব আর একজনের সঙ্গে কথা বলাবার প্রয়োজন হ'লে এবং সম্ভবপর হ'লে তাঁর নামটিও যদি সঙ্গে সঙ্গে নাট্যকার সুকৌশলে খুব বাহাদুরীর সঙ্গে নানাভাবে জানিয়ে দিতে পারেন তা হ'লে শ্রোতাদের নাটকের পাত্র-পাত্রীকে বুঝতে আর কষ্ট স্বীকার করতে হয় না। "Any sort of straining on the part of the listeners in, will mar a play, however interesting the fact may be". এই কথাটি বেতারের নাট্যকারদের অবশ্য স্মরণ ক'রে রাখা প্রয়োজন। চরিত্র-বাহুল্যও

ঠিক ঐ একই কারণে পীড়াদায়ক হ'য়ে ওঠে বিশেষ ক'রে সেটি যদি একটি নতুন নাটক হয়। বাংলা রঙ্গমঞ্চে বহুদিন অভিনীত নাটকাবলীর ভূমিকালিপির সঙ্গে অধিকাংশ শ্রোতার পরিচয় আছে ব'লে অধিক চরিত্র সম্বলিত নাটকও বেতারে এক-এক সময় আহৃত হয়, তবে তা'র সংখ্যা খুবই অল্প। পঞ্চাঙ্ক নাটকের অত্যন্ত প্রয়োজনীয় অংশ বেছে নিয়ে এবং অবান্তর অংশ বাদ দিয়ে ঠিক আড়াই ঘণ্টার উপযোগী ক'রে নাটকটিকে তৈরী ক'রে নিতে হবে। যিনি এই সম্পাদনা ক'রবেন তাঁর সাহিত্য রসবোধ ও নাটকীয় রসানুভূতির (dramatic sense-এর) যদি অভাব থাকে, তাহ'লে তিনি কখনই নাটককে জনপ্রিয় ক'রে তুল্‌তে পার্‌বেন না। বেতার নাট্যকারকে সাধারণ প্রচলিত নাটকের রচনা-কৌশল অনেকখানি ভুলে যেতে হ'বে এবং শব্দের ওপর দিয়ে মানুষের বা প্রকৃতির ভাব সবটাই ফুটিয়ে তুল্‌তে হবে। নাট্যকার যেন মনে রাখেন যে কোন একজন অন্ধের কাছে কোন কিছু বল্‌তে গেলে যেভাবে বর্ণনা কৌশলের প্রয়োজন হয় ঠিক সেই রকম বাচন-কৌশল শিল্প-সম্মত ভাবে (artistically) বেতার নাটকে প্রকাশ করা চাই। নাটকের দৃশ্য-বিভাগ যত কম হবে বেতারের নাটক তত বেশী হৃদয়গ্রাহী হ'য়ে উঠ্‌বে। নাটকের সহজ-স্বচ্ছন্দ গতিধারাকে অক্ষুণ্ণ রেখে যে নাট্যকার অতি অল্প দৃশ্যের মধ্যে সমস্ত ভাবটি প্রকাশ ক'রতে পার্‌বেন তিনি এখানে বিশেষরূপে সমাদৃত হবেন ব'লে আমার দৃঢ় বিশ্বাস। পঞ্চাঙ্ক নাটকগুলিকে বেতারোপযোগী ক'রে নেবার সময় সম্পাদক মহাশয় যদি একদৃশ্যের সহিত আর একদৃশ্যের সংযোগ সাধন ক'রে সেটিকে দীর্ঘ ক'রে নেন্ তবে খুবই ভাল হয়— অবশ্য যদি তা' নাটককে ক্ষুণ্ণ করে তাহ'লে তা'তে হস্তক্ষেপ করা

অনুচিত। অধিকক্ষণ পাত্র-পাত্রীর কথা চ'লূলে তা' অনেক সময় শ্রোতাদের পক্ষে ভারী বিরক্তিকর ঠেকে, সেই জন্য তা'কে হাল্কা করবার জন্য মাঝে-মাঝে গান বা যন্ত্র-সঙ্গীতের সাহায্য গ্রহণ ক'রলে সেটি খুবই আনন্দদায়ক হ'য়ে উঠ্‌বে। নাট্যকার এই সমস্ত বিষয় স্মরণ রেখে এবং শব্দের দ্বারা মানুষ কিভাবে অভিভূত হয়, শব্দ তার মনকে কিভাবে আন্দোলিত ক'রতে পারে তা' বিশেষ ধৈর্য্য সহকারে বুঝে যদি বেতার নাটক রচনা বা সম্পাদন করেন তাহ'লে তাঁর সুযশ-সৌরভ বেতারের সঙ্গে-সঙ্গে চতুর্দ্দিকে বিস্তৃত হ'য়ে পড়বে এবিষয়ে সন্দেহ নেই। তবে একটি কথা এই যে, দুটি তিনটি স্বতন্ত্র লোককে খাড়া ক'রে তাদের মুখে কতকগুলি কথা দিয়ে দিলেই যেমন নাটক হয়না (নাটকের আকার হ'তে পারে) তেম্‌নি যেখানে সেখানে কতকগুলি শব্দ ক'রলেই এবং "হরিশ" যে সেই দৃশ্যে অবতীর্ণ হ'য়েছে তাই জানিয়ে দিলেই বেতারের নাটক হবেনা।

এরপর বেতারের অভিনয়। সিনেমা বা রঙ্গালয়ে অভিনেতার চেহারাটি সুষ্ঠু না হ'লে তার কোন মূল্য নেই, এখানে কিন্তু তার কোন আবশ্যকতা নেই। চেহারা অতি কুশ্রী হ'লে চলে কিন্তু কণ্ঠ যদি মিষ্ট না হয়, মাধুর্য্য যদি না থাকে তাহ'লে বেতারে কোনদিন তিনি কিছু ক'রতে পারবেন না। অনেকে হয়তো ব'লবেন টেলিভিশন হ'লে কি ক'রবে? তার উত্তর এই, এদেশে টেলিভিশন আসতে এবং তা' সম্পূর্ণভাবে সার্থক হ'তে এখনও বহু দেরী, অন্ততঃ ত্রিশ বছরের পূর্ব্বে নয় অতএব সেকথা এখন বাদ দেওয়া গেল। শুধু মিষ্টি স্বর হ'লে চলবেনা সেই স্বরকে ইচ্ছামত নিয়ন্ত্রণ করবার ক্ষমতা অভিনেতা বা অভিনেত্রীর চাই। অভিনেতার হাবভাব, মানসিক চাঞ্চল্য সব কিছুই তাঁর স্বরের সাহায্যে প্রকাশ

করাতে হবে। যে ভূমিকায় তিনি অবতীর্ণ হ'য়েছেন সেই ভূমিকাটির মধ্যে তাঁকে সমাহিত হ'য়ে যেতে হবে এবং সেই সঙ্গে এইটুকু মনে রাখতে হবে যে তাঁর হস্তপদ-চালনা, বা মুখের কোন ভাব শ্রোতারা কোনমতেই দেখতে পাচ্ছেন না, শুধু স্বরের দ্বারা তিনি সব কিছু প্রকাশ কর্চ্ছেন। বেতার-অভিনেতার কণ্ঠস্বর খুব জোরালো হবারও কোন দরকার নেই, কিন্তু অত্যন্ত হাল্কা বা অত্যন্ত ভারী কিম্বা ভাঙ্গা হ'লে তা' শ্রোতাদের কাছে বিশ্রী ঠেক্‌বে। মাইক্রো-ফোনের সামনে কোন্ অভিনেতার কিভাবে বসা উচিত তা' যদিও বেতারের ঘোষক-মহাশয় (announcer) ঠিক ক'রে দেবেন তবুও এ সম্বন্ধে অভিনেতৃবৃন্দের কিছু জেনে রাখা দরকার। সাধারণতঃ মানুষের কণ্ঠ যেরূপ হয় সেরূপ কণ্ঠস্বরসম্পন্ন অভিনেতা মাইক্রো-ফোনের কাছ থেকে দেড় হাত দূরে ব'সবেন। যাঁদের কণ্ঠ স্বভাবতঃই জোরালো তাঁরা তিন হাত, সাড়ে-তিন হাত দূরে থাক্‌বেন, অভি-নেত্রীদের কণ্ঠ সাধারণতঃ পুরুষদের চেয়ে তীক্ষ্ণ হয়, সেইজন্য তাঁদের দুই হাত আড়াই-হাত দূরে বসান উচিত। একদৃশ্যে অনেকগুলি পাত্রের আবির্ভাব থাক্‌লে যাঁদের স্বর নিম্ন তাঁরা এগিয়ে ব'স্‌বেন এবং যাঁদের জোরালো স্বর তাঁরা পরে পরে ঠিক পাশাপাশি ব'স্‌বেন বা দাঁড়িয়ে থাক্‌বেন। মাইক্রোফোনের দিকে মুখ রেখে বা মুখ ফিরিয়ে কথা ব'লবেন না......সব সময়ে কোণাকুণিভাবে মাইক্রো-ফোন যেন থাকে। অর্থাৎ আপনি মাইক্রোফোনকে মুখের পাশের দিকে সর্ব্বদা রাখবেন তাহ'লে স্বর স্পষ্ট হবে। খুব চীৎকার করবার আবশ্যক হ'লে মাইক্রোফোনের সম্পূর্ণ বিপরীত দিকে মুখটা ফিরিয়ে নেবেন, নয় মাইক্রোফোনের কাছ থেকে পাঁচ হাত দূরে সরে গিয়ে স্বরের উচ্চতা প্রকাশ ক'রতে পারেন। কথা ব'লতে ব'লতে কোন

উত্তেজনার ভাব-প্রকাশ করার সময় স্বরের উচ্চতা যখন হয় তখন মাইক্রোফোনের পাশ থেকে মুখটা মাত্র একটু ফিরিয়ে কথা ব'ললেই চ'লবে। খুব আস্তে কথা বলার সময় মাইক্রোফোনের একেবারে পাশে অর্থাৎ একবিঘৎ দূরে মুখটি ফিরে গিয়ে কথা ব'ললেই শ্রোতারা ঠিক বুঝতে পারবেন যে এটি স্বগতঃউক্তি হ'চ্ছে। স্বগত-উক্তি শেষ ক'রেই আবার সাধারণ কথা বলার সময় আপনার বলার নির্দ্দিষ্ট স্থানে ফিরে যাবেন। অতি দূর থেকে কথা বলার ভাব-প্রকাশ ক'রতে গেলে মাইক্রোফোনের কাছ থেকে বার-চৌদ্দ হাত দূরে চ'লে যাবেন। হয়তো দূর থেকে একজন লোক কথা ব'লতে ব'লতে আসছে কিম্বা কথা ব'লতে ব'লতে চ'লে যাচ্ছে, তখন অভিনেতা মাইক্রোফোনের ঠিক সামনে আট-নয় হাত দূরে থেকে সাধারণভাবে কথা ব'লতে ব'লতে সেইদিকে এগিয়ে আসবেন কিম্বা পিছু হেঁটে চ'লে যাবেন। খুব চীৎকার ক'রে কোন সংবাদ দিতে হ'লে আরও দূরে থেকে চীৎকার ক'রতে ক'রতে সামনে এগিয়ে আসবেন কিন্তু সাবধান যেন সে সময় মাইক্রোফোনের খুব কাছে না আসেন—কারণ তা হ'লেই মাইক্রোফোন অচল হ'য়ে যাবে। মাইক্রোফোনের কাছ থেকে অল্পদূরে এমনি কথা বলা চলে কিন্তু কোনমতেই চীৎকার করা যায় না। এটা প্রত্যেক অভিনেতা মনে রাখবেন। প্রত্যেক কথাগুলি যেন স্পষ্ট হয় কারণ অস্পষ্টতা বা ভুল বলা বেতার অভিনেতার পক্ষে মারাত্মক। বাণী জড়িত হ'লে তাঁর দ্বারা বেতার অভিনয় অসম্ভব। আবৃত্তির শুদ্ধতাই বেতার অভিনেতার পক্ষে একান্ত প্রয়োজনীয়। নিজের ভূমিকাটি পূর্ব্ব হ'তে বার-বার পাঠ ক'রে রিহার্সেল দিয়ে তিনি যেন প্রস্তুত হ'য়ে থাকেন কারণ সে সময় সামান্ত একটা কথার ভুলে সমস্ত

খারাপ হ'য়ে যেতে পারে। একজনের কথার পর প্রয়োজন না হ'লে কোনমতে সময় নেবেন না তৎক্ষণাৎ নিজের কথাটি ব'লবেন—সামান্য বিরতিও বেতার অভিনয়ের রসভঙ্গ করে এবং এটা স্বাভাবিকও কারণ বাণীই যেখানে প্রাণ সেখানে সেই বাণী অস্পষ্ট, জড়িত, বিকৃত, অবিশুদ্ধ বা কোন রকমে বাধাপ্রাপ্ত হ'লে সমস্ত অভিনয়টি পণ্ডশ্রমে পর্য্যবসিত হয়। শ্রোতাদের মনে সমস্ত ভাবকে আপনি তখন বাণীর দ্বারাই সঞ্চারিত ক'রে দিচ্ছেন, তাঁরাও একাগ্র হ'য়ে আপনার প্রত্যেক কথাটি শুনছেন সেক্ষেত্রে আপনার পক্ষে বাণী সম্বন্ধে কতখানি সতর্ক হওয়া উচিৎ আপনিই বিচার ক'রে দেখুন। অনেকে ভাবেন "বই পড়ে মেরে দোব" কিন্তু অভিনয়ের পূর্ব্বে তাঁরা যতটা নিজেদের কৃতিত্ব সম্বন্ধে আশান্বিত হ'য়ে ওঠেন কার্য্যকালে ঠিক তার বিপরীতই ঘটে ওঠে। এক এক সময়ে গুরু-গম্ভীর নাটকে অভিনেতার অবিশুদ্ধ উচ্চারণের দরুণ হাস্যকর ব্যাপারের অনুষ্ঠান হ'য়ে থাকে। নিজের ভূমিকাটি যেভাবে বাদ দেওয়া হ'য়েছে ঠিক সেইভাবে আপনি ব'লে যাবেন। নাটক—সম্পাদক-মহাশয়ের দ্বারা কিম্বা আপনি স্বয়ং অভিনয়ের পূর্ব্বে ব্লু পেনসিল দিয়ে বাদ দেওয়া অংশগুলির চারিধার বেড়া দাগ দিয়ে নেবেন তাহ'লে অভিনয়ের সময় কথারি খেই (Cue) ধ'রতে দেরী হবে না। সমস্ত বইটি নিজে আগে ভাল ক'রে প'ড়ে, রিহার্সেল দিয়ে তবে বেতারে অবতীর্ণ হবেন, কারণ সে সময় মাত্র নিজের ভূমিকাটি প'ড়ে চমৎকার ভাব ফোটাব এ কল্পনাও যেন ক'রবেন না, কারণ তা' হ'লে আপনি নিজে তো কখনই সুনাম অর্জ্জন ক'রতে পারবেন না উপরন্তু সকলের সম্মুখে অপদস্থ হওয়ার সম্ভাবনা খুব বেশী জানবেন। সাধারণ রঙ্গমঞ্চে বা ছায়াচিত্রে যাঁরা

অভিনয় ক'রে পারদর্শিতা লাভ ক'রেছেন তাঁরা অনেক সময় বেতারে অভিনয় ক'রতে এসে সুনাম অর্জন করতে পারেন না এই কারণে, যে বেতারের প্রণালী না জেনেই তাঁরা অবতীর্ণ হন কিন্তু এখানকার অভিনয় ধারার সঙ্গে রঙ্গালয়ের অভিনয় ধারার বিশেষ পার্থক্য আছে এইটুকু তাঁদের সকলের স্মরণ রাখা চাই। সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনেতার দীর্ঘশ্বাস তিনি তাঁর দেহভঙ্গীতে প্রকাশ ক'রতে পারেন কিন্তু এখানে যেটুকু দীর্ঘশ্বাসের শব্দ, ফুঁপিয়ে কান্নার শব্দ সমস্তই মাইক্রোফোনের ভেতর দিয়ে প্রকাশ করা চাই। এবং এ সমস্ত ক'রতে হ'লে খুব আস্তে শব্দ করার যা নিয়ম অর্থাৎ মাইক্রোফোনের একেবারে কাছে, মুখের গোড়ায় গিয়ে মৃদু শব্দের দ্বারা এই সম্বন্ধে সূক্ষ্ম অনুভূতি প্রকাশ করতে হবে।

বেতারে অভিনয় করার আর একটি বিশেষ নিয়ম, সকলের স্বরের এবং আবৃত্তির সামঞ্জস্য রেখে চলা। প্রত্যেকের কথার ভঙ্গীর সঙ্গে প্রত্যেকের কথার ভঙ্গী যেন এক হয়। অর্থাৎ অভিনয়ের ষ্টাইল্ যেন ভিন্ন না হয়। একজন হয়তো যাত্রার ধরণে অভিনয় কর্চ্ছেন, একজন দানীবাবুর ধারা নিয়েছেন, একজন শিশিরবাবু বা অহীন্দ্রবাবু বা নরেশচন্দ্রের অনুকরণ করে অভিনয় ক'র্চ্ছেন তা হ'লে চল্‌বে না—কারণ এ রকম ধরণের অভিনয়ে সমগ্র অভিনয়ের সুর ছিন্ন হ'য়ে যায়। বেতারের অভিনয় যদি সমগ্র একটা সুরে অভিনয় না হয় তা হ'লে সেটা শ্রোতাদের কাছে ভাল লাগেনা—প্রতিদিনের অভিজ্ঞতায় এইটুকু অন্ততঃ আমার মনে হয়। এক সুর ব'ল্‌তে যেন কেউ না বোঝেন যে সকলেই এক ভাবে অভিনয় ক'রবেন বা একজনের মত ক'রে ব'লবেন। আমি ব'ল্‌তে চাই এই যে নাটকীয় রসের পরিপূর্ণতা বজায় রাখ্‌তে গেলে প্রত্যেক অভিনেতার বাচনভঙ্গী যেন আর একজনের বাচনভঙ্গীর সঙ্গে

মিলে-মিশে খাপ খাইয়ে চলে। সুরের মধ্যে সা, রে, গা, মা আছে, প্রত্যেক সুরই পৃথক্, কিন্তু তার ঠিক সামঞ্জস্যই (Harmony) যেমন গানের সৃষ্টি করে তেমনি আর কি। অভিনয়ের সময়ে এই জিনিষটি প্রত্যেক অভিনেতার লক্ষ্য রাখা উচিৎ। হঠাৎ চীৎকার ক'রে আবার চট্ ক'রে নামিয়ে আবার স্বর উঠিয়ে কণ্ঠের বিমূনাষ্টিক্ করলেই অভিনয় হবে না, প্রত্যেকটিই হয়তো করা দরকার কিন্তু স্বাভাবিকতা ও শিল্প-কৌশলকে বর্জ্জন ক'রে নয়। প্রত্যেকের সঙ্গে ঠিক তাল রেখে চল্‌তে হবে তা না হ'লে অভিনয়েও শ্রুতি দোষ ঘটার সম্ভাবনা খুবই বেশী।

আর দুটি কথা বলেই আমি বেতারের অভিনয়-প্রসঙ্গ শেষ করবো। অভিনয়ের সময় অতি ব্যস্ততা যেন না ঘটে, অত্যন্ত তাড়াতাড়ি কথাগুলি যেন না বলা হয় এবং জোর ক'রে যেন চীৎকার করা না হয়। চীৎকার ক'রতে গিয়ে কণ্ঠ যদি চিরে যায় তাহ'লে শ্রোতাদের কাছে সে অভিনয় অত্যন্ত কর্কশ ঠেকবে। তারপর যে ভূমিকায় হয়তো জোর দেওয়ার আবশ্যকতা আছে সেরূপ ভূমিকায় প্রথম থেকে খুব সংযত, ধীর শান্তভাবে অভিনয় করতে হয় কারণ গোড়া থেকেই যদি climax-এ কণ্ঠ চড়ে থাকে তাহ'লে সমগ্র ভূমিকাটির অভিনয় ব্যর্থ তো হয়ই তা'ছাড়া সে অভিনয় অনেক সময় হাস্যকর হ'য়ে ওঠে। স্বরের উচ্চতা ও নিম্নতা কোথায় কতখানি করা দরকার তার বিচার করার কৌশলের ওপর আপনার অভিনয় খ্যাতি নির্ভর ক'রছে।

বেতারে শব্দের প্রয়োজনীয়তা সকলের চেয়ে বেশী কিন্তু কি ভাবে কিসের সাহায্যে যে কি শব্দ উৎপন্ন ক'রতে পারা যায় তা অভিজ্ঞতা না হ'লে বুঝতে পারা যাবেনা। তা' ছাড়া বিলাতে এবং অপরাপর দেশে শব্দ-বৈচিত্র্য সম্পাদনের জন্য Eolio room প্রভৃতির ব্যবস্থা করে নানারকম নতুনত্ব করার প্রচেষ্টা চ'লছে কিন্তু এখানে এখনও সেরূপ

ব্যবস্থা ক'রে তোলা সম্ভবপর হ'য়ে ওঠেনি। এতরকম শব্দ বৈচিত্র্য এখানে সৃষ্টি করতে পারা যায় তা' দু'-এক পাতায় লিখে সম্পূর্ণ করা অসম্ভব। আমাদের ক'লকাতার ষ্টেশনে শব্দ-বৈচিত্র্য সম্পাদনের জন্য এখনও নানাভাবে চেষ্টা চল্‌ছে, অর্থের সুযোগ হ'লে শব্দ-বৈচিত্র্য বহুরূপে ফোটানো যেতে পারে।

বেতারের গান মাইক্রোফোনের সামনে থেকে সাধারণতঃ চার-পাঁচ হাত দূ'রে হ'য়ে থাকে, সে সময় গায়িকার কাছে হারমোনিয়াম্ থাকে, কিন্তু অভিনয়ের সময় হারমোনিয়াম্ দূরে রাখা উচিৎ। কোরাস্ গানের সময় মাইক্রোফোন থেকে হারমোনিয়াম্ ছয়-সাত হাত দূরে রেখে, আর্টিষ্টদের চার হাত দূরে রাখতে হবে। তিন জনের বেশী আর্টিষ্ট যেন না একসঙ্গে গান করেন।

এ বিষয়ে কাগজ-কলমের সাহায্যে সব কিছু বুঝিয়ে দেওয়া অত্যন্ত কঠিন—আমার ক্ষুদ্র শক্তি অনুযায়ী যতদূর বিষয়টিকে সহজ করবার চেষ্টা করলুম জানিনা ঠিক হ'ল কিনা। পরিশেষে একটি কথা ব'লে আমি বিদায় গ্রহণ ক'রবো সেটি এই যে, বেতারের আসরে যে কোন বিভাগেই আপনি অবতীর্ণ হ'ন না কেন সর্ব্বদা নিজের বাণীর স্পষ্টতা ও কণ্ঠের মাধুর্য্যের দিকে লক্ষ্য রাখবেন—কারণ বেতারের প্রাণই বাণীর স্পষ্টতা ও স্বরের মাধুর্য্য।

বন্দিনী

এই প্রবন্ধ লেখক শ্রীযুক্ত [illegible] বাবু। ইনি একজন সুপরিচিত শক্তিশালী নবীন অভিনেতা। তাঁহার এই পুস্তকের জন্য লিখিত প্রবন্ধটি নিম্নে প্রকাশিত হইল :—

বাণীর সেবা করিয়াছি জীবনের বৃত্তি, রঙ্গমঞ্চ করিয়াছি তাহার ক্ষেত্র। অভিনয় সম্বন্ধে কিছু বলিতে গেলে আমার পূজার আদর্শ এবং পদ্ধতি বলাই আমার কর্ত্তব্য। দার্শনিক সমগ্রভাবে অভিনয়ের আলোচনা করুন এবং অভিনয়বৃত্তি জীবনের যাত্রাপথে কতটুকু সহায়ক তাহা নির্দ্ধারণ করুন; সমালোচক খুঁটিনাটির ব্যাখ্যা করুন এবং উন্নতির পথ দেখাইয়া দিউন। কিন্তু অভিনেতারো কিছু বলিতে হইলে তাহার কর্ত্তব্য—তাহার দিক দিয়া অর্থাৎ তাহার Standpoint দিয়া তাহার অভিব্যক্তির ব্যাখ্যা করা এবং তাহার আদর্শ ও পদ্ধতির সঙ্গে সামঞ্জস্য দেখাইয়া দেওয়া।

যে ধারাতে আমি অভিনয় করি তাহার সঙ্গে সকলেই যে একমত হইবেন এরূপ আশা আমি করি না। আমার গান কাহারও কাছে সুরে তালে ঠিক মনে হয়, কাহারও কাছে বা বেসুরো মনে হয় এবং কেহ বা উদাসীন থাকেন। আমার অভিনয় বা প্রকাশ-ভঙ্গী লইয়া সময় সময় আলোচনাও হয় এবং বন্ধু-বান্ধবেরা আমার কৈফিয়ৎও দাবী করেন। এই সল্প পরিসরের মধ্যে সর্ব্ববিষয়ের সুদীর্ঘ আলোচনা অসম্ভব, তবে আমি যতটা সংক্ষেপে পারি যে বিষয় লইয়া অর্থাৎ আমার অভিনয়-ধারা লইয়া যে মতদ্বৈধ তাহারই দুটী-একটী বিষয়ের আলোচনা করিতে চাই।

স্বাভাবিক ও [illegible]কের লড়াই আমাদের রঙ্গমঞ্চ সমালোচনাতে বহুদিন ধরিয়া চলিয়া আসিতেছে। কিন্তু অতি অল্প লোকই ঠিকভাবে জিনিষটা বুঝিতে পারিয়াছেন বলিয়া আমার বিশ্বাস, কারণ কাহার সীমা

যে কতদূর তাহা অনেকে বোঝেন না। চিত্রকর গাছ আঁকিবার সময় গাছের শাখা-প্রশাখা মাটির মধ্যে প্রোথিত করিয়া গাছের গুঁড়ী ও শিকড়গুলি যদি আকাশে প্রসারিত করেন তবে তাহা হয় অস্বাভাবিক—গাছকে বাস্তব গাছের মত করিয়াই আঁকিতে হইবে। কিন্তু কুৎসিৎ ময়লা গাছ স্বভাবে আছে বলিয়া তাহা আঁকাই আর্ট নয়। চিত্রকর স্বভাব হইতে সুন্দর গাছটী বাছিয়া লইবার অধিকার রাখেন এবং কুৎসিৎ গাছটী বাদ দিতে পারেন। চিত্রকর আরো একটু অগ্রসর হইতে পারেন—কল্পনার সাহায্যে তিনি স্বভাবের গাছের উপর রং ফলাইতে পারেন, তাহাকে আরো সুন্দর করিতে পারেন। এই সুন্দর করাতেই চিত্রকরের তুলির সার্থকতা। কিন্তু—এই কিন্তুটিই চিত্রকরের অধিকারের সীমা নির্দ্ধারিত করিতেছে—চিত্রকরের কোনও অধিকার নাই যে তিনি স্বভাবকে অতিক্রম করেন। স্বভাবকে বজায় রাখিয়া তাহাকে সুন্দর করাই আর্টের সার্থকতা। অভিনয় সম্বন্ধেও এই একই নিয়ম।

অভিনয় কিছুতেই অস্বাভাবিক হইবে না, কিন্তু সকল স্বাভাবিক অভিব্যক্তিই অভিনয় নয়। স্বভাবের মধ্যে যাহা সুন্দর যাহা আদর্শ তাহা বাছিয়া লইবার অধিকার অভিনেতার আছে—এবং চিত্রকরের মত অভিনেতাও আর একপদ অগ্রসর হইয়া কল্পনার সাহায্যে তাহাতে আরও একটু রঙ ফলাইতে পারেন। কিন্তু চিত্রকরের মত তাঁহাকেও তাঁহার সীমার মধ্যে থাকিতে হইবে। অর্থাৎ অভিনেতা তাঁহার সৌন্দর্য্য সৃষ্টির আতিশয্যে—স্বভাবকে অতিক্রম করিতে পারিবেন না।

এই কথাটাই পাশ্চাত্য দেশের কৃতি অভিনেতারা নানা ভাষায় নানা ভঙ্গীতে প্রকাশ করিয়াছেন—অভিনেতা স্বাভাবিক অভিনয় করিবার চেষ্টা করিতে গিয়া—"he should idealise all he does but not

নাট্যমন্দিরে অভিনীত "সীতা" নাটকে "লবের" ভূমিকায়
সুপ্রসিদ্ধ অভিনেতা—শ্রীরবীন্দ্র রায়

familiarise". অভিনয় স্বভাবের প্রতিচ্ছবি (Mirror of Nature) কিন্তু সুন্দর (artistic)। স্বভাবকে বজায় রাখিয়া—এতটুকু রং ফলান, এতটুকু সুন্দর করা, যাহাতে রসসৃষ্টি হয়—এইটুকুকেই আমি "স্বাভাবিক" অভিনয় বলিয়া মনে করি। আমি যদি স্বভাবের গণ্ডী অতিক্রম না করিয়া সৌন্দর্য্যসৃষ্টি এবং রসসৃষ্টি করিতে পারিয়া থাকি তবেই আমার অভিনয় সার্থক হইয়াছে,—যতটুকু তাহাতে টান পড়িয়াছে ততটুকু ত্রুটী আমার এখনো আছে। আমার সাধনা সার্থক হইবে তখনই যখন আমার পূর্ণ রসসৃষ্টি সুধী দর্শকগণের চিত্ত-বিনোদন করিবে,—রসিকজনের কুতূহল নিবারণ করিবে অথচ তাহাতে কোনও অস্বাভাবিকতা তাঁহাদের রসানুভূতিতে ব্যথা দিবে না।

ভিখারীকে শিল্কে মণ্ডিত করি না সত্য,—ছিন্ন-বস্ত্রই পরিধান করাই তাহাকে, কিন্তু তাই বলিয়া সত্যিকারের ভিখারীকে তাহার ছিন্ন ময়লা বস্ত্রাদি লইয়া রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করিতে দিব না। অস্ত্রাঘাত করিয়া কাটিয়া ফেলা ঠিক স্বাভাবিক কার্য্য হয় বটে কিন্তু রঙ্গমঞ্চের বিধান রং মাখাইয়া রক্তের সৃষ্টি করা এবং অন্যান্য অভিব্যক্তি দ্বারা হত্যা ও আঘাত প্রবেশ করা।

ইহা ছাড়া আবার কোনও কোনও অভিনেতার স্বাভাবিক কথা বলিবার ভঙ্গীতে হয়ত অনেক ত্রুটী আছে যাহা তাঁহাদের পরিচিত আত্মীয় বন্ধুদের জানা আছে এবং যাঁহারা ঐ সব ত্রুটী সত্বেও তাঁহাদের কথা বেশ বুঝিয়া লইতে পারেন। কিন্তু সাধারণ শ্রোতাদের রস পরিবেশন করিবার সময় তাঁহাদের প্রকাশ যতটা নির্ভুল ও সার্ব্বজনীন হয় তাহার চেষ্টা করাই সর্ব্বতোভাবে কর্ত্তব্য এবং তাহাই তাঁহাদের একমাত্র কাম্য হওয়া উচিত।

সুর ও অসুরের লড়াইও রঙ্গমঞ্চ সমালোচকদের একটা মামুলি আলোচনার বিষয়। সুরাসুরও এক হিসাবে স্বাভাবিক অস্বাভাবিক দ্বন্দ্বের অনুরূপ। অনেকে বলেন অমুক অভিনেতা সুরেলা অভিনয় করেন। কিন্তু একটা কথা তাঁহারা বিবেচনা করিয়া দেখেন না যে—সুরে শুধু গান হয় না;—কথাবলারও সুর আছে, পদ্যের যেমন ছন্দ আছে গদ্যেও ছন্দ তেমনি বর্ত্তমান। এখানেও সীমা নির্দ্দেশ মত অভিনেতাকে চলিতে হইবে। আমরা সকলেই কথার অর্থের সঙ্গে সঙ্গতি রাখিয়া তাহাতে সুর দিয়া কথা বলি। যদি অর্থের সঙ্গে সঙ্গতি না থাকে এমন সুরকে অর্থহীন সুর বলি। এই বেসুরো প্রকাশ অভিনেতার দোষ। অর্থের সঙ্গে সঙ্গতি রাখিয়া, যথাযথভাবে মনোভাবের প্রকাশ করিতে এবং প্রয়োজন মত তাহার পরিমাণ প্রকট করিয়া প্রকাশ করিতে যে সুর আবশ্যক তাহা গ্রহণ করা দোষ নহে। এবং তাহাতে একটু রং ফলাইয়া সুন্দর করাতে অভিনয়ের সৌন্দর্য্য বৃদ্ধি পায়। এবং অভিনয় প্রতিপাদ্য বিষয় সুষ্ঠুভাবে প্রকাশিত হয় বলিয়াই আমার বিশ্বাস। বিশেষতঃ ভাব রসপুষ্ট কথার প্রকাশে সুর থাকা অবশ্যম্ভাবী।

এই সৌন্দর্য্য সৃষ্টি—ইঞ্জিনিয়ারের স্কেল লইয়া গণিতের সাহায্যে হয় না। অভিনয়ের আদর্শ ও পদ্ধতির প্রতি গোড়াতে লক্ষ্য রাখিয়া চলিতে হয়। তারপর ক্ষেত্রানুযায়ী অবস্থানুযায়ী অভিনেতা চলিতে থাকে তাহার পরিণতির দিকে।

আমাদের দৈনন্দীন জীবনের কল-কোলাহল ও হট্টগোলের মধ্যেই আমরা আমাদের raw materials পাই। তাহাকে সুন্দর করিয়া এবং কেন্দ্রীভূত ও প্রকট করিয়া প্রকাশ করাই—অভিনয়।

শুধু এই কথা বলিয়াই এ প্রবন্ধের শেষ করিতে চাই যে—আমরা

গ্রন্থকার-প্রণীত মিনার্ভা থিয়েটারে অভিনীত "দেশের ডাক" নাটকে "গুণধরের" ভূমিকায় নটসূর্য্য অহীন্দ্র চৌধুরী বালক "ভণ্ডুলের" ভূমিকায় "রেণুবালা" (সুখ)।

সংসারের চিত্র আঁকে বটে কিন্তু রঙ্গমঞ্চে আনিয়া তাহা উন্নততর আদর্শে এবং সুন্দর ভাবে প্রকাশ করিবার প্রয়াস নাই।—সুতরাং তাহার পদ্ধতি ও সংসারের স্বাভাবিক প্রকাশ-ভঙ্গী হইতে উন্নত ও সুন্দর। পাশ্চাত্য পণ্ডিতগণ এই কথাটা স্পষ্ট ভাষায় ব্যক্ত করিয়াছেন যে রঙ্গমঞ্চ সংসারের প্রতিচ্ছবি বটে কিন্তু আদর্শীভূত ও উন্নত প্রতিচ্ছবি "The Stage is an idealised and bettered likeness of the world".

বহুরূপী

[শ্রীযুক্ত অহীন্দ্র চৌধুরী]

ইতিহাস :

বহুরূপী বিদ্যা বহু যুগ-যুগান্তর হোতে সকল সভ্য সমাজেই প্রচলিত ছিল। সাজ-সজ্জা করবার বাসনা এমন কি আদিম যুগের অসভ্যদের মধ্যেও খুব আদরনীয় ছিল। তাই আমরা পুরাতন মিশরীয়দের মধ্যে বিনুনী করা দাড়ী ও মুখে রঙ মাখা রাজপুরুষদের ছবি অনেক পুঁথিতে দেখতে পাই। আসেরীওদের (Assyrian) মধ্যেও যোদ্ধা বা রাজ-পুরুষেরা মুখে রঙ মাখতে ও দাড়ীতে নানারূপ মণি-মাণিক্য-খচিত অলঙ্কার ব্যবহার করতেন। এমন কি শেরিডনের যুগে ইংলণ্ডেও পাউডার করা পরচুল ও বিউটি সুট (Beauty suit) সভ্য সমাজে বরণীয় ছিল। শুধু কৃত্রিম বেশ-ভূষার কথা ছেড়ে দিলেও মানুষ অন্য কোন মানুষের রূপ ধরবার জন্য যে বেশভূষা করে তা পৃথিবীতে বহুকাল থেকে প্রচলিত আছে, তবে পূর্ব্ব যুগে তার প্রক্রিয়া ছিল অন্যরূপ।

গ্রীসে পূর্ব্ব যুগে অভিনেতারা অভিনয় করবার পূর্ব্বে মুখোস পরে রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হ'তেন। ক্রমে এই অভ্যাস রোমীয়দের মধ্যে প্রচলিত হোয়েছিল। শোনা যায় বিভিন্ন ভাব প্রকাশ করবার জন্য অভিনেতারা বিভিন্ন মুখোস পরিধান করতেন। সেই জন্য বিভিন্ন বিভিন্ন মুখোস তৈরী হোত, যথা—রাগ, ঘৃণা, প্রেম। সেই জন্যে পাশ্চাত্য নাট্যকলার অভিজ্ঞানরূপে (Wesk of Comedy and Tragedy) মুখোসের চিত্র আজাও ব্যবহৃত হয়। এই মুখোস-পরা অভিনয় করার প্রথম ব্যতিক্রম করে কয়েকজন রোমীয় ভবঘুরে অভিনেতা, যারা অভাবের জন্যই হোক্ বা অন্য যে কোন কারণেই হোক্, মুখোস সংগ্রহ ক'রতে না পেরে প্রথম গাছের পাতার রস নিঙড়ে অঙ্গ-সজ্জা ক'রে অভিনয় করেছিলেন। কিন্তু বহুরূপী বিদ্যার উন্নতি সাধন হোয়েছিল মধ্য যুগে। মধ্য যুগের খৃষ্টান সন্ন্যাসীরা Morality বা Miracle playর অভিনয়ে বাইবেলে বা অন্য কোন কাল্পনিক চরিত্রে যথাযথ ভাবে Realistic রূপ দেবার চেষ্টা করেন। কিন্তু তাঁরা পরের যুগে অর্থাৎ শেক্সপিয়ারের (Shakespeare) যুগে অভিনেতার অঙ্গ-সজ্জার কোন উৎসাহ দেখতে পাওয়া যায়নি, এমন কি তারা ঐতিহাসিক নাটকেও সাময়িক বেশে সজ্জিত হোয়ে মঞ্চাবতরণ করতেন। এলিজাবেথের যুগ কাটিয়ে এসে বর্ত্তমান যুগের প্রারম্ভেও এই বিদ্যার খুব উন্নতি সাধন হয়নি। তখনকার অভিনেতারা একটু খড়ির গুঁড়া, একটু লাল ca'mine কিছু পলিতা পোড়ার ছাই, এই সব জিনিষের সংমিশ্রণে কাজ চালিয়ে নিতেন। বহুরূপী বিদ্যার যথার্থ উন্নতি হোল সেদিন, যেদিন, Grease Paint-এর চলন হোল। এই Grease Faintএ-র নানারূপ ব্যবহার প্রণালীই হোচ্ছে এই বহুরূপী বিদ্যার মূলভিত্তি। শুধু Grease Paint-এ আধুনিক যুগে এমন সব আনুষঙ্গিক দ্রব্য

আবিষ্কার হচ্ছে যাদের সংমিশ্রণে ও নিপুণ ব্যবহারে পূর্ব্বে যা কল্পনায় ছিল এখন তা বাস্তবে পরিণত সম্ভব হোয়েছে।

আমাদের দেশেও বহুযুগ থেকে এই বিদ্যার প্রচলন হোয়ে আসচে। কিন্তু প্রাচীনেরা কি প্রণালীতে এই বিদ্যার অনুশীলন করতেন, তা আমাদের জানা নেই। তবে বর্ত্তমানে বঙ্গরঙ্গালয়ের প্রথম যুগে অভিনেতারা অঙ্গ-সজ্জার মোটেই পক্ষপাতী ছিলেন না বরং তাঁরা অঙ্গ-সজ্জার বিরুদ্ধমতবাদী ছিলেন। তবে রঙ্গালয়ের আলোক-সম্পাতের উন্নতির সঙ্গে সঙ্গে অভিনেতাদেরও বাধ্য হোয়ে বহুরূপী বিদ্যার পক্ষপাতী হোতে হোয়েচে। এখানেও অভিনেতারা খড়ির গুঁড়া, মেটে সিঁদুর ও ভুষোর কালী প্রভৃতির দ্বারা অঙ্গ-সজ্জা সেরে নিত। বর্ত্তমান অবস্থাতেও প্রক্রিয়া সমান আছে, তবে দ্রব্যের কিছু পরিবর্ত্তন হোয়েচে। যথা—খড়ির গুঁড়ার পরিবর্ত্তে wh te flake রঙ, মেটে সিঁদুরের পরিবর্ত্তে carmine, rouge, ভুষো কালীর পরিবর্ত্তে কালো cosmetique পছন্দ করেন। পূর্ব্বে রঙ করার পর অভ্রের গুঁড়া মুখে থুপে দেবার রীতি ছিল। এখন তার পরিবর্ত্তে পাউডার ব্যবহৃত হয়।

প্রয়োজনীয়তা—রঙ্গমঞ্চে অভিনেতা অভিনেত্রীর যেরূপ অভিনয় কৌশল প্রয়োজন, অভিনীত চরিত্রের রূপ-সজ্জা তার চরিত্র ফল প্রয়োজনীয় নয়। অভিনেতা রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করার সঙ্গে সঙ্গে তার কণ্ঠস্বর বা অঙ্গপ্রত্যঙ্গ সঞ্চালনে অভিনয়ের ভাব প্রকাশের পূর্ব্বে তার রূপ দর্শকদের সম্মুখে উদ্ভাসিত হয়। যদি রূপসজ্জায় অভিনেতা দক্ষ হ'ন বা তাঁর সেই সজ্জা তাঁর চরিত্রানুযায়ী হয় তা হলে দর্শকদের অভিনয়ের দ্বারা মোহিত কর্ব্বার বহু পূর্ব্বে রূপদক্ষ অভিনেতা দর্শকদের হৃদয় অনেকখানি জয় করে নেয়। একজন অভিনেতা বিভিন্ন চরিত্রের

একই অভিনীত রাত্রে বা বহু অভিনয় রাত্রে রঙ্গমঞ্চে উপস্থিত হন। প্রথমে সেই অভিনেতার ব্যক্তিত্বকে ঢাকবার জন্য একটা সজ্জার আবরণ দরকার হয়,—সেটি যেমন তেমন দরকার নয়—অভিনয়ের একটী অত্যাবশ্যকীয় অঙ্গ এবং অভিনেতার সর্ব্বপ্রধান কর্ম্ম—এবং অতীত যুগ থেকে বর্ত্তমানকাল পর্য্যন্ত সকল অভিনেতারাই এটা ক'রে আসছেন। যথা—বৃদ্ধ সাজাহানের ভূমিকা অভিনয় কর্ত্তে হ'লে অভিনেতাকে একটা সাদা দাড়ী, সাদা চুল জরীর পোষাক পরে মুখে একটু রং ক'রে নিজের ব্যক্তিত্বকে ঢেকে রাখতে হয়—কিন্তু যদি কোন অভিনেতা কালো টেরীকাটা চুল, গোঁফ-দাড়ী কামানো অবস্থায় পাঞ্জাবী গায়ে পাম্পসু পায়ে রঙ্গমঞ্চে অবতীর্ণ হয়ে সাজাহানের ভূমিকা অভিনয় করেন তা হ'লে তাঁর আবৃত্তি যতই মধুর হোক, অঙ্গসঞ্চালন ('Gesture) যত সুন্দরই হোক, দর্শক প্রথমে তাঁকে সাজাহান বলে মেনে নিতে রাজী হবেন না—দ্বিতীয়তঃ অভিনেতা তাঁর আপ্রাণ চেষ্টায় সুন্দর অভিনয় সত্বেও কোন রস সৃষ্টি কর্ত্তে পার্ব্বেন না। তবে তাই রূপ-সজ্জার আবরণ গ্রহণ করেন—তবে, সেটা কেহবা সুচারুরূপে ও দক্ষতার সঙ্গে সম্পন্ন করেন কেহবা যেমন তেমনভাবে কাজ চালিয়ে থাকেন।

সাধারণ রূপ-সজ্জাকে কলাসম্মত রূপ-সজ্জায় পরিণত কর্ত্তে হ'লে কিছু বিস্তারিত কার্য্যপদ্ধতির (deatail) প্রয়োজন। যে কোন অভিনেতা পরচুল ও দাড়ী একটু রং অন্যান্য খুঁটীনাটীর দ্বারা নিজের ব্যক্তিত্বকে ঢাকতে পারেন সেটা এমন কিছু শক্ত নয়—কিন্তু চরিত্র সৃষ্টি কর্ত্তে হ'লে কিংবা তার রূপ-সজ্জা খুব দক্ষতার সঙ্গে কর্ত্তে হ'লে অভিনেতাকে প্রথমে বিভিন্ন রংএর সংমিশ্রণ প্রণালী ও দাড়ী গোঁফ ও পরচুলা সুন্দরভাবে পরবার রীতি আয়ত্ত কর্ত্তে হয়,—যেমন দু'জন অভিনেতা বৃদ্ধ সাজাহানের ভূমিকা অভিনয় কর্ব্বার জন্য রঙ্গালয়ে

তাহার অন্যতম কারণ। এই নব সংস্করণের ছাপা আরম্ভ হইয়াছে শুনিয়া—তিনি যথেষ্ট আনন্দ প্রকাশ করিয়াছিলেন এবং এ কার্য্য যাহাতে ত্বরায় সম্পন্ন হয় সে সম্বন্ধে আমাকে বিশেষ তাগাদা করিয়াছিলেন। আমারই নিতান্ত দুর্ভাগ্য,—এই নব সংস্করণ বিধাতার ইচ্ছায় বিলম্বে প্রকাশিত হওয়ায়,—তাঁহার হস্তে অর্পণ করিতে পারিলাম না। দানীবাবু সম্বন্ধে যে সমস্ত কথা অভিনয়-শিক্ষায় লিখিত হইয়াছে,—তাঁহার জীবদ্দশায় সে সকল অংশ মুদ্রিত হইয়া গিয়াছিল,—সুধী পাঠকগণ পাঠ করিলেই তাহা বুঝিতে পারিবেন আমার বলা বাহুল্য। দানীবাবুর পরলোকগমনে বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের যে ক্ষতি হইল,—শুধু এইটুকুই বলিতে পারি, তাঁহার মৃত্যু-দিবস হইতে বঙ্গ-রঙ্গালয়ের অস্তিত্বে শেষ-দিন পর্য্যন্ত সে ক্ষতি পূরণ করিবার সাধ্য কাহারও হইবে না।

যে সমস্ত সহৃদয় নাট্যশিল্পীগণ, নাট্যকলাবিদ্ সম্ভ্রান্ত ভদ্রমহোদয়গণ তাঁহাদের মূল্যবান অভিমতাদি এবং অভিনয়-চিত্র প্রদানে আমার এই অভিনয়-শিক্ষার নব সংস্করণ সমৃদ্ধ করিয়া আমাকে চিরকৃতজ্ঞতা-পাশে আবদ্ধ করিয়াছেন,—আমি পুনরায় তাঁহাদের প্রতি আমার আন্তরিক-স্নেহপ্রীতি জ্ঞাপন করিতেছি।

উপসংহারে অভিনয়-চিত্রগুলি সম্বন্ধে বিশেষ বক্তব্য আমার কিছুই নাই। কারণ—প্রত্যেক চিত্রের নিম্নে অভিনয় নাট্যশিল্পীগণের নাম ও ভূমিকা সকল ব্যক্ত করা হইয়াছে। প্রায় সকলেই সাধারণ্যে বিশেষরূপেই সুপরিচিত। তবে—একটী অভিনয়-চিত্র-সম্বন্ধে নাট্যামোদিগণের নিকট আমার পরিচয় দিবার এবং দুই এক কথা বলিবার আছে। সে চিত্র কোনও সাধারণ রঙ্গালয়ের খ্যাতনামা অভিনেতার নয়। সে চিত্ররাশি আমার পরম স্নেহাস্পদ সুপ্রসিদ্ধ অবৈতনিক অভিনেতা—এবং কলিকাতাবাসীর সুপরিচিত অ্যাসিস্ট্যান্ট

পুলিশ-কমিশনার রায় সাহেব শ্রীযুত প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়ের। ইহাঁর দুইখানি অভিনয় চিত্র গ্রন্থে সন্নিবেশিত হইয়াছে ;—একখানি "নর-নারায়ণ" নাটকের "কর্ণের" ভূমিকায় এবং অপরখানি "রাণাপ্রতাপ" নাটকের "শক্তসিংহের" ভূমিকায়। চিত্র দেখিয়াই নাট্যামোদী সুধীগণ নিশ্চয়ই বিচার করিতে পারিবেন,—সাধারণ রঙ্গমঞ্চে এরূপ সুন্দর এবং সুদর্শন অভিনেতা বিরল বলিলেও অত্যুক্তি হয় না। কলিকাতার সুপ্রসিদ্ধ অবৈতনিক "Old Club"এ (ওল্‌ড্‌ ক্লাবে) ইনি পূর্ব্বে বহু নাটকের প্রধান ভূমিকায় অভিনয় করিয়াছেন,—এক্ষণে স্ব-প্রতিষ্ঠিত অবৈতনিক Central Club (বৌবাজার ষ্ট্রীটের উপর সেণ্ট্রাল ক্লাবে) মাঝে মাঝে অভিনয় করিয়া থাকেন—(অবশ্য, সাধারণ রঙ্গমঞ্চ ভাড়া লইয়া—অবৈতনিকভাবে—নিমন্ত্রিত সম্ভ্রান্ত ব্যক্তিগণের উপস্থিতিতে এবং উৎসাহে।) আমি সৌভাগ্য বশতঃ প্রভাতকুমারকে বহু ভূমিকায় অভিনয় করিতে দেখিয়াছি। ইহাঁর অসামান্য অভিনয়চাতুর্য্য দেখিয়া মনে মনে বিস্মিত হইয়া ভাবিয়াছি যে, পুলিশ কর্ম্মচারী হইয়া এবং পুলিশ লাইনে কার্য্যদক্ষতা দেখাইয়া যিনি এত পদোন্নতি লাভ করেন,—তিনি কেমন করিয়া এমন Sentimental ভাবোন্মাদ হইয়া বিচিত্র রসের ভূমিকায় দর্শকবৃন্দকে ভুলাইতে মজাইতে এবং করুণ মর্ম্মস্পর্শী ভূমিকার অভিনয়ে কাঁদাইতে সক্ষম হন ? আর একটী বিশেষ প্রশংসার বিষয়—ইহাঁর অভিনয়ে এই যে, ইনি আজকালের অভিনেতার মত নকল-বাগীশ বা অনুকরণকারী মোটেই নহেন। ইহাঁর অভিনয় আগাগোড়া ইহাঁরই নিজস্ব,—যাহার জন্য—প্রাণ খুলিয়া ইহাঁর সম্বন্ধে এতগুলি কথা নাট্যামোদী সুধীবৃন্দ সকাশে ব্যক্ত করিলাম।

সর্ব্বশেষে বক্তব্য,—চিত্রসংখ্যা অত্যন্ত অধিক হওয়াতে ইচ্ছা

থাকিলেও অনেকগুলি অভিনয়-চিত্র এই নব সংস্করণে ছাপাইতে পারিলাম না। অত্যন্ত দুঃখের সহিত জানাইতেছি—এমন অনেক জনপ্রিয় অভিনেতা আছেন, অনেক চেষ্টা করিয়াও যাঁহাদের চিত্র সংগ্রহ করিতে সক্ষম হই নাই। সুতরাং—ইচ্ছা থাকিলেও তাঁহাদের অভিনয়-চিত্র অভিনয়-শিক্ষায় প্রকাশ করিবার সুযোগ পাইলাম না।

অভিনয়-শিক্ষার এই নব সংস্করণে নাট্যামোদিগণ যদি প্রীত হইয়া থাকেন তাহা হইলেই আমার পুনর্জীবন লাভ করিয়া অভিনয়-শিক্ষা প্রকাশিত করা যথার্থ সার্থক হইল বলিয়া মনে করিব।

প্রচ্ছদপট শ্রীশিশু মুখোপাধ্যায়ের আঁকা।

সাল—১৩৩৯

সমাপ্ত

শিবমস্তু

গ্রন্থকার প্রণীত

গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এণ্ড সন্স
২০৩।১।১, কর্ণওয়ালিস ষ্ট্রীট, কলিকাতা

The Modern Review

SUBSCRIPTION

PAYABLE IN ADVANCE—*Annual*, inland Rs. 8-8, foreign Rs. 11-8 or 18 Shillings, *Half yearly*, inland Rs. 4-8, foreign Rs. 6 or 9 Sh.

It is desirable that subscriptions should commence with the January or the July number; but the *Review* may be supplied from any other month also.

The price of single or specimen copy is As. 12, by V. P. P. As. 15. Back numbers when available As. 13 each, post free by V. P. P. Re. 1-1. The price of a copy outside India is Re. 1-4 or 1*s*. 6*d*.

Purchasers of specimen copies for the current year can become annual or half-yearly subscribers by paying Rs. 7-8 or Rs. 3-5 more, respectively.

Terms strictly Cash, or Value Payable on delivery by post.

Cheques on Banks situated outside Calcutta are not received. Those who feel compelled to send such cheques will please send one rupee extra for commission.

Complaints of non-receipt of any month's issue should

Vivekananda

By ROMAIN ROLLAND

Vol. I. THE LIFE OF RAMAKRISHNA—Price Rs. 3-8.

Vol. II. THE LIFE OF VIVEKANANDA AND THE UNIVERSAL GOSPEL—Price Rs. 4-8.

M. Rolland has tried to show how in the life and teaching of Sri Ramakrishna and Vivekananda both the East and the West have their highest ideals and aspirations realised.

Already translated into several European languages,

Excellently got up and profusely illustrated.

THE COMPLETE WORKS OF

SWAMI VIVEKANANDA

(Seven Volumes and Index)

The most exhaustive collection of all his writings and speeches. Price each Volume : Board Rs. 3 ; and Cloth Rs. 3-8. Index As. 10.

ADVAITA ASHRAMA

4, WELLINGTON LANE, CALCUTTA

	Rs.	As.
Per ordinary page	40	0
,, Half-page or 1 column	21	0
,, Half a column	11	0
,, Quarter column	6	0
,, One-eighth column	4	0

For special spaces write to us please.

Advertisers desirous of effecting change in standing advertisements, in any issue, should send revised advertisement copies within 15th of the preceding month. We are not responsible for any advertisement block being damaged in the process of printing.

The Modern Review does not print any objectionable matter in advertisements and reserves the right to discontinue any such advertisement or to delete or alter words or phrases which in the editor's opinion are objectionable. We are also not responsible for printing mistakes and damage to blocks.

Advertisers are requested to take back their blocks within 15 days after sending stop orders. *Otherwise we will not hold ourselves responsible for the loss of or damage to any block or blocks left with us.*

The Modern Review Office

120-2, Upper Circular Road, Calcutta

CHOCOLATES AND IS VERY
PLEASANT TO TASTE, CHILDREN
TAKE THEM WITH DELIGHT
AND ASK FOR MORE.

CASTOPHENE

HAS NO SUBSTITUTE

IT IS THE ONLY LAXATIVE OF ITS KIND

AVAILABLE AT ALL CHEMISTS AT Re. 1.

PER BOX OF 25

Castophene Manufacturing Co., (India)

Karachi & Bombay